

الأثر القبطية والبيزنطية

الدكتور

محمد عبد الفتاح السيد

كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

(فرع دمهور)

الأستاذ الدكتور

عزت ركي حامد قادوس

رئيس قسم الآثار والدراسات اليونانية والرومانية

كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

الآثار القبطية والبيزنطية

الآثار القبطية والبيزنطية

الأستاذ الدكتور
عزت زكى حامد قادوس
رئيس قسم الآثار
والدراسات اليونانية الرومانية
كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

الدكتور
محمد عبد الفتاح السيد
كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

الإسكندرية

اسم الكتاب: الآثار القبطية والبيزنطية

المؤلفون: - أ. د. عزت زكى حامد قادوس

أستاذ ورئيس قسم الآثار والدراسات اليونانية والرومانية

كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

- د. محمد عبد الفتاح السيد كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

عدد الصفحات: ٦٤٠

مكان الطبع: الإسكندرية - مطبعة الحضرى

رقم الإيداع بدار الكتب: ٤٤٦٧ / ٢٠٠٢

حقوق الطبع: محفوظة للمؤلف

التوزيع: الإسكندرية - دار المعرفة الجامعية

منشأة المعارف

مؤسسة حورس الدولية

القاهرة - دار البستانى للنشر والتوزيع

مؤسسة الأهرام

دار نهضة الشرق

مكتبة زهراء الشرق

وجميع المكتبات الكبرى بالإسكندرية والقاهرة

يحظر تصوير أو نسخ أى جزء من هذا الكتاب إلا بعد الحصول على موافقة كتابية من المؤلف.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الإهداء

إلى روح

الأستاذ والزميل والصدوق

أ.د. مصطفى شبح

طيب الله ثراه وأسكنه فسيح جناته

امتناناً لما قدمه من مجهودات في مجال الفنون القبطية والبيزنطية

آملين أن نكون قد وفقنا إلى إكمال مسيرته

مقدمة الطبعة الأولى

قضت حكمة الله تعالى أن تكون تلك الأرض المباركة الطيبة مجمعا لتوجهات الإنسان عبر العصور والتاريخ ، فصاغت للإنسانية عقائدها بدءاً بالترديد والاعتقاد في البعث بعد الموت والإيمان بمبدأ الثواب والعقاب وانتهاء بالرسالة الخاتمة ومرورا باليهودية والمسيحية. فمن هنا دعا كلهم الله فرعون مصر إلى نبذ الشرك وعبادة اله واحد لا شريك له وبذلك أعاده إلى جادة الصواب. وقد مكن الله هنا لنبيه يوسف في الأرض فجعله على خزائن مصر آمينا ومصلحا وهي نفس الأرض الطيبة التي استقبلت العائلة المقدسة ممثلة في العذراء ووليدها عيسى عليه السلام.

وعليه فإن كان لكل مقام مقال ولكل حادث حديث، فحديثنا هنا عن القبطية التي جعلت من كنيسة مصر المدخل الذي دلفت به إلى قلب إفريقيا الوثنية، ولذا فقد استطاعت مصر — موطن العبادة الاوزيرية — أن تحتضن المسيحية وترتشف مقوماتها قطرة قطرة وتهضم أسسها وتختم رحيقها مسكا وتخرج من بطونها عسلا تهل منه البشرية، بل تحدث برهبانها وصوامعها وأديرتها بطش الوثنية الرومانية وجفاف وفضلات فظلت ثابتة على عقيدتها لا تلين لها قناة أو يهن لها عزم أو يرقأ لها جفن حتى أظهرها الله لتسلم الراية العقائدية فيما بعد لمن أرادهم الله أن يرثوا الأرض، فاستقبلت القبطية طلائع الفتح العربي لتبدأ عهدا جديدا في القرن السابع الميلادي.

مما لا شك فيه أن هناك صعوبة حقيقية في تحديد هوية الحركة الفنية في مصر خلال الحقبة المسيحية (الفترة من القرن الأول وحتى السابع الميلادي)، وربما كانت الصعوبة هنا تتدرج تحت مفهوم الاختلاط الحادث في المجتمع المصري بتأثير الوجود اليوناني والروماني في مصر، ونتج عن ذلك ردود أفعال فنية وثقافية متباينة ومركبة عبرت عن المفهوم الشعبي في المجتمع المصري في تلك الحقبة. جاء الفن مكملا للمتغيرات التاريخية ومواكبا للرؤية الدينية الجديدة ومعبرا عن ثقافة شعب له من الجذور الحضارية الكثير والكثير. فقد كان الفن القبطي يمثل كيانا وشخصية المصريين

ب

ويعبر عن همومهم ومعاناتهم وعقيدتهم في رؤية جديدة نابغة من أفكارهم وتراثهم الشعبي.

من هذا المنطلق جاء هذا العمل ليضيف للدراسات الأثرية والفنية رؤية جديدة عن الإنتاج الشعبي المحلى للفنان المصري - القبطي، رؤية تبحث عن حدس الفنان وإبداعاته الشخصية في التعبير عن ثقافته أو عقيدته أو همومه ومعاناته، وذلك من خلال دراسة أسلوبه الشعبي في فن النحت القبطي، ورؤيته البيئية في التعامل مع عمارة كنيسة أو دير، وأسلوبه في اختبار موضوعاته التصويرية الجدارية في الكنائس والقلايات والمقابر، ثم نفوس في أذواقه الشعبية اليومية في زخرفة نسيجه، ومشغولاته العاجية والخشبية، وأهمية فن الأيقونة بالنسبة له، إلى جانب أدواته الكنسية وأدوات الخدمة اليومية. تلك المقتنيات الأثرية هي بمثابة دلائل قائمة حتى الآن لتعبر عن أصالة الفنان المصري وإبداعاته عبر العصور، قدمها لنا في بساطة متناهية ورؤية إبداعية جديدة.

وإلى جانب عدد من الموضوعات فقد قام السيد الدكتور محمد عبد الفتاح السيد بتأليف الجزء الخاص بالعمارة "الفصل الثاني" تحت عنوان "العناصر المحلية في العمارة المسيحية المبكرة في مصر".

نحاول في هذا العمل أن نقدم لهذا الفنان تحية إجلال وتقدير من خلال تقديم كم من أعماله الخالدة في تلك الحقبة الهامة من تاريخ فنه عبر العصور. ولعل كتابنا هذا يعد محاولة متواضعة لكشف ما قد غمض عن البعض أو غاب أو كاد، ولعلنا نكون قد وفقنا في وضع لبنة في صرح الفن المصري عبر العصور، والله ولي التوفيق.

مقدمة الطبعة الثانية

تعد الإمبراطورية البيزنطية - تاريخياً - من الغريبة بمكان حيث كانت القسطنطينية سودد العاصمة ومظهرها الموهل فى الأبهة واستحالة اقتحامها تقريباً تفوق كل ما كان معروفاً فى العالم القديم حجماً، فقامت بذلك روما وهى وإن كانت منذ ان شطر الإمبراطورية ثيودوسيوس الأول (٣٤٦ - ٣٩٥) الإمبراطورية الرومانية المسيحية إلى شطرين سنة ٤٧٦م فإنها ظلت على خلاف عقائدى مع باباوات الكنيسة الغربية كما كانت على خلاف سياسى مع الأباطرة الغربيين.

والقسطنطينية كحاضرة للإمبراطورية الشرقية قد كُرِّست لمريم العذراء إلا أنها كانت ذات مطامع عسكرية واسعة على التوازي.

كذا فإن كانت روما مركزاً حياً للكاتوليكية فى العالم فإن آياصوفيا قد أسست علم اللاهوت لتكون مركزاً روحياً للأرثوذكسية فى العالم على أسس من المنطق اليونانى والوحى المسيحى، بحيث أصبحت بيزنطة يونانية الطابع خاصة بعد ولاية الإمبراطور جستنيان حتى حلت اليونانية - كلغة رسمية - محل اللاتينية.

وكما صمدت بيزنطة أمام هجمات القوط الشرقيين والغربيين على السواء فإنها صمدت لأكثر من أحد عشر قرناً أمام العرب والسلاجقة والأتراك.

وكما تميزت الإمبراطورية الغربية بالتشريع والقانون فإن تشريع جستنيان المشرقى ظل المصدر الرئيسى للقانون فى العصور الوسطى بأوروبا.

وكما بدأت بيزنطة بقرار من دقلديانوس بمثابة بديل جديد لروما فإنها انتهت بوراثتها وكما يمت وجهه إلى آسيا فإنها أصبحت همزة وصل بينها وبين أوروبا.

على أن تقلص حدود الإمبراطورية الدولة لم يمنعها أن تجنى ثمار استعادة وحدتها العرقية واكسبها المزيد من المنة وتدين المسيحية بانتشار مبشرها فى بقاع استعصت عليها فى البلقان وروسيا وغيرها.

وكما التقت الطرق التجارية الرئيسية عند القسطنطينية فأصبحت سوقاً شرقية - غربية كبرى فقد جابت أساطيلها التجارية والعسكرية بحار العالم القديم آنذاك وأصبحت سواحل مرمرة أفضل الموانئ الأوربية حتى القرن الثاني عشر على الإطلاق.

وظهر الفن البيزنطى كفن رسمى فى تمثيل جمالى للمعتقدات المسيحية والسلطة والإمبراطورية لذلك بدأ بتأسيس القسطنطينية سنة ٣٣٠م وانتهى بسقوطها فى يد محمد الفاتح سنة ١٤٥٣م، لذلك لم يأت الفن البيزنطى امتداداً للفن اليونانى الرومانى فاختلف شكل للعمود البيزنطى عن أشكال وطرز الأعمدة الرومانية الكلاسيكية حيث حفلت بالرموز المسيحية بالإضافة إلى العظمة الإمبراطورية من خلال موكب لا متناه من الشخص الجادة كذا نظام الدولة الهرمى وتشهد بذلك فسيفساء السقوف المقبة لكنيسة القديس جرجس فى سالونيكى.

وتعود إنجازات الفن البيزنطى الكبرى إلى جستنيان الذى امتدت رعايته للفن من آياصوفيا فى بيزنطة وحتى قطع النسيفساء فى جبل سيناء.

وازدهر تقليد تكريم الصور الأسطورية والقديسين فى الفن التمثيلى للأشخاص (الأيقونات) ثم فرض أن دينى غير تمثيلى للأشخاص استطاعت بيزنطة من خلال تخطى الصور المظلمة فيما يعرف بفترة (اللايقونية) ثم احتفل الأباطرة المقدونيين (٨٦٧-١٠٦٥م) بالعودة إلى زخرفة الكنائس أى عصر السلف أى فن عصر جستنيان.

ثم ظهر فن السلالة الكوميلينية (١٠٨١-١١٨٥م) حيث انتقلت الثروة من أيدى الأباطرة والكنائس إلى الملاك الأرستقراطيين فتألف الزجاج الملون مع أوراق الذهب والفضة والمرمر والأحجار الكريمة فتألق وهجاً ذهبياً أثيرية.

وتميز القرن الثانى عشر بأنه عصر تنقية وتطور للأشكال السابقة مع نمو الوعى الذاتى فبدأ الفنانون فى التوقيع بأسمائهم وتقلصت الفنون البيزنطية مع الاحتلال اللاتينى للقسطنطينية، حتى أن أحد النبلاء قد حول دير الخورا الذى شيد فى القرن الحادى عشر إلى معبد جنائزى لنفسه.

ومع منتصف القرن الرابع عشر شحت الثروات فهاجر الفنانون إلى تجمع
أرثوذكسي آخر كروسيا على سبيل المثال.

ومع سقوط القبطية عام ١٤٥٣م فقد زال الفن البيزنطي الخلاق من الوجود ليفتح
للفنون الإسلامية الباب على مصراعيه.

ولما كانت المكتبة العربية قد خلت أو كادت - من المتون التي تستوعب بين
دفتيها الفنون المسيحية برمتها فقد ألينا على أنفسنا أن نضع بين يدي القارئ والباحث
العربي ملامح هذه الفنون المسيحية في مصر ممثلة في الفنون القبطية فخرج إلى النور
كتابنا السابق "الآثار والفنون القبطية عام ٢٠٠٠".

واستكمالاً لمسيرة البحث العلمي في هذه الفنون فقد رأينا أن نضيف إلى المكتبة
العربية رصيذاً علمياً من الفنون البيزنطية حتى تكتمل منظومة البحث العلمي في هذا
المنعطف التاريخي من حياة البشرية.

الإسكندرية في ٢١/٣/٢٠٠٢ أ.د. عزت زكي حامد قادوس

د. محمد عبد الفتاح السيد

ز

القسم الثانى

٣٥٨-٢٥٩ الفنون والآثار البيزنطية

٢٧٢-٢٦١ الفصل السابع: مقومات الفن البيزنطى

٣١٤-٢٧٣ الفصل الثامن: ملامح العمارة البيزنطية

٣٤٤-٣١٥ الفصل التاسع: التصوير الجدارى والفسيفساء فى الفن البيزنطى

٣٥٨-٣٤٥ الفصل العاشر: فن النحت على العاج البيزنطى

٦٤٠ -٣٥٩ الأشكال

القسم الأول

الفنون والآثار القبطية

الفصل الأول

مدخل حول الفن والمتغيرات التاريخية والدينية

قبل ظهور المسيحية كانت الحالة الدينية في مصر والعالم الروماني تشهد كما من الأديان المختلطة (المصرية والإغريقية والرومانية) بجانب اليهودية التي انتقلت إلى مصر مع بداية الحكم البطلمي وشاركت في السياسة الرومانية في بعض الفترات على حساب المصريين، ولقد بلغت تلك الأديان أوجها في العصر الروماني وإن بدأت بصورة أو بأخرى متأثرة بالسياسة الرومانية بعد أن تدخلت فيها عقيدة تآلية الأباطرة أو ما يطلق عليها (عبادة الإمبراطور)، والتي احتلت مكانة مرموقة منذ عهد الإمبراطور أوغسطس.

ولقد كان لهذا الاختلاط في المفاهيم الدينية والسياسية أثره في أن فقد المصري إحساسه بالعقيدة والروحانية والعدل والقيم الأخلاقية التي ورثها عن أجداده الفراعنة، وأصبح الدين سلعة أو سلاحاً في أيدي المستعمرين يستخدمونه تارة في التقرب والتسامح للشعب المصري وتارة أخرى كسياسة لمحو جنور ديانتهم القديمة وطمس معالمها وذلك للحد من ظهور النزعات الوطنية التي كانت تمثل ذعراً لهم وبصفة خاصة في عهد الإمبراطورية الرومانية إلا أن التمسك ببعض العقائد القديمة لدى المصريين كان هو السبيل وراء حفاظهم على مفاهيم الدين القديم، ولعل استمرار عقيدة التحنيط حتى العهد المسيحي المبكر تعد دليلاً على بقاء عقائد أخرى كالبعث والخلود والثواب والعقاب.

هكذا كانت الحالة الدينية في مصر البطلمية والرومانية، وعندما جاء السيد المسيح بديانته الجديدة في الشرق في ظل الإمبراطورية الرومانية كانت الديانة الجديدة هي الوسيلة الجديدة التي لجأ إليها المصريون نحو مخلص من نوع آخر جديد وهو المخلص الديني الذي يحقق لهم ما فقدوا من عقائد دينية وسمو روحى جردته الفترة اليونانية

الرومانية. ولقد تبعت بشارة السيد المسيح حركات تبشيرية كثيرة وعظيمة قام بها تلاميذه خلال القرن الأول الميلادي في معظم أقطار العالم القديم آنذاك.

ومصر التي كانت إحدى أكبر وأهم الولايات الرومانية قد وصل إليها الدين المسيحي في وقت ظهوره في فلسطين قبل مجيء القديس مرقس عام ٤٣ م بعدة سنوات.

وقد اختلفت المراجع التاريخية في تحديد المكان الذي عبرت منه المسيحية إلى مصر، فالبعض يشير إلى الإسكندرية والبعض يرى دخولها عبر الصحراء الشرقية ومنطقة سيناء، وبينما يرى آخرون أن جنوب مصر كان السبيل لدخول المسيحية، ولكن نقصنا الدلائل الأثرية والمادية والوثائقية الخاصة بتلك الفترة المبكرة للمسيحية والتي ترجح أحد تلك الآراء.

ولكن من الثابت لدينا أن القديس مرقس الإنجيلي أول من بشر بالمسيحية رسمياً في مصر والمدن الخمس الغربية، وكان ذلك في الإسكندرية عام ٤٣م، ولم يجد المصريون أي اختلاف جوهري في مبادئ الدين الجديد بمقارنته بعقائدهم القديمة بل لعلهم وجدوا فيه سموً على كثير من الأفكار التي ألفوها واعتادوا عليها منذ القدم، مثل رسوخ فكرة التثليث التي أصبحت كأحد مفاتيح العقيدة المسيحية والإيمان بها مع الفارق في الجوهر التطبيقي لها، أيضاً من أهم العقائد المصرية التي استمرت ووجدت لها أساساً في الدين المسيحي هي عقيدة البعث والخلود والثواب والعقاب، فهي وإن كانت من أهم تعاليم المسيحية فهي أيضاً من أقوى العقائد المصرية القديمة، ومن هنا كان التقارب بين أفكار وعقائد المصريين والعقيدة المسيحية الجديدة.

هكذا عند مجيء القديس مرقس بالمسيحية إلى مصر وجد أرضاً تموج بأشكال متعددة من الأديان والعقائد، وشعب منشوق للخلاص الروحي والفكري معاً، فكان هذا من أهم العوامل التي أدت إلى سرعة انتشارها في كل أرجاء مصر.

على العموم يمكن أن ننسب للقديس مرقس ثلاثة أعمال هامة في مصر، كانت فيما بعد معقلاً ومركزاً لأهم الأحداث الدينية والتاريخية فضلاً عن كونها السبيل الأساسي لانتشار المسيحية في مصر خلال القرون الثلاثة الأولى بعد الميلاد، وهي:

العمل الأول

التبشير بالمسيحية وكتابة إنجيله باليونانية مما ساعد على سرعة انتشار الدين الجديد فى كافة أرجاء مصر، الأمر الذى يشير من بعيد إلى إمكانية ترجمته من اليونانية إلى المصرية القديمة لأهالى مصر العليا، إلا أن الوثائق التاريخية والأثرية لم تؤكد ذلك حتى الآن.

العمل الثانى

وهو إنشاء أول كنيسة للمسيحيين الأقباط بمدينة الإسكندرية عرفت فيما بعد باسم "الكنيسة المرقسية للأقباط الأرثوذكسية" لتصبح مركزاً دينياً لهم ورمزاً لتجمع واتحاد المسيحيين فى مصر.

العمل الثالث

فهو مساهمة القديس مرقس فى تأسيس أول مفاهيم الدين الجديد مما أدى إلى زيادة الإقبال عليه فى القرون الثلاثة الأولى واستمر عطاؤها خلال القرون من الرابع وحتى السابع الميلادى.

وبالفعل كانت تلك الأعمال أساساً مساعدة فعالة للمصريين فى التمسك بالمسيحية أمام ظاهرة عدوانية ظهرت مع بداية ظهور المسيحية فى مصر والولايات الرومانية عموماً، ألا وهى الاضطهادات الرومانية الوثنية للدين والمتدينين بالمسيحية.

فقد شهدت القرون الثلاثة الأولى بعد الميلاد أحداثاً أثرت بشكل مباشر على المفاهيم الاجتماعية والدينية المبكرة للدين المسيحى، وكانت الاضطهادات الوثنية من جانب الإمبراطورية الرومانية والتي تعرض لها المسيحيون من أهم هذه الأحداث.

اتخذت هذه الاضطهادات أشكالاً متخلفة، بدأت بالهجوم الوثنى على مقر الكنيسة القبطية فى الإسكندرية فى عهد الإمبراطور نيرون، ثم الثورات العارمة للرومان ضد اليهود فى مصر والمذابح الجماعية التى ضمت اليهود والمسيحيين معاً فى عهد الإمبراطور تراجان، إلى أن بدأت الاضطهادات الكبرى من جانب السلطة الرومانية مع حكم الإمبراطور سبتيميوس سيفيروس بعد أن أصدر مرسوم عام ٢٠٢م ضد المسيحية، وصار اضطهاد المسيحية هو السياسة الرسمية للدولة، فى حين ظل المسيحيون طوال

هذه الفترة يعانون من شتى صنوف العذاب، والاضطهاد لصالح الوثنية وعبادة الإمبراطور إلى أن بلغ الأمر ذروته خلال فترة حكم الإمبراطور دقلديانوس. فى عهد دقلديانوس شهد المسيحيون فترة ما سمي بالاضطهاد الأعظم، والتي شهدت أبشع أنواع الاضطهاد والعذاب رغم المقاومة الباسلة التي بدأها المسيحيون واستشهد أعداد كبيرة منهم.

وعلى الرغم من ذلك فقد فشل الرومان فى القضاء على الدين الجديد كما فشلوا فى الإبقاء على عبادة الإمبراطور، وعلى العكس زاد الانتماء للوطن وكرهية الرومان من جانب المصريين، وبدأت قواعد للمسيحية فى الرسوخ، حتى جاءت فترة حكم الإمبراطور قنسطنطين الذى أصدر مرسوم ميلان وأنهى بذلك حرب السلطة ضد المسيحية بل واعتنقها هو نفسه، مما أعطى للدين المسيحى مزيداً من الاستقرار والرسوخ، الأمر الذى مهد له وللمسيحيين سبل القضاء على الوثنية قضاءً مبرماً بالرغم من محاولات الردة التي ظهرت فى عهد الإمبراطور جوليانوس.

لم يكن انتصار المسيحية على الوثنية خيراً كله، فسرعان ما فتح الباب أمام حركات البدع والهرطقة تحت اسم الحرية الدينية، فظهرت المنازعات التي بدأت فى ثوب ديني ثم اتخذت جانب المصالح الخاصة والأغراض السياسية.

وشهدت الفترة من القرن الرابع وحتى القرن السابع الميلادى ظهور الكثير من البدع والهرطقة التي تأثرت فى البداية بمظاهر الديانة اليهودية والديانات الوثنية القديمة، الأمر الذى أدى إلى ازدهار المدرسة اللاهوتية فى الإسكندرية للتصدي لتلك البدع والهرطقة بجانب كنيسة الإسكندرية.

ومن أهم مظاهر تلك الفترة، الجدل الذى ثار حول طبيعة السيد المسيح، والذى أدى إلى ظهور المجامع الدينية المتعددة، ومن أبرزها مجمع (خلقدونيا) وما ترتب عليه من نتائج أدت إلى زيادة الخلاف بين الفرق الدينية المختلفة وما أتت به من مذاهب ولم تزدهم هذه المجامع إلا تفرقة ونزاعاً.

وقد أدت هذه النزاعات فى الحقيقة إلى انقسام العالم المسيحى لسلطنتين، سلطة روحية وأخرى دنيوية تخضع للمصالح الشخصية والأغراض السياسية وتحركها الإمبراطورية البيزنطية، أما السلطة الروحية والتي تدافع عن الغرض الدينى البحت

كانت تمثلها كنيسة الإسكندرية، والتي دافعت عن المذهب ذى الطبيعة الواحدة والذى انتشر فى مصر والشرق على حساب المذهب ذى الطبيعيتين الذى دافعت عنه كنيسة روما وكنيسة القسطنطينية.

من هنا نشأت صراعات عنيفة بين الحكم البيزنطى وبين مسيحي مصر والشام بسبب تمسكهم بعقيدتهم، إلى جانب ازدهار الروح الوطنية لديهم وذلك لعوامل كثيرة أخرى لعل أبرزها بجانب السياسة الدينية الأحوال الاقتصادية السيئة فى الجانب الشرقى من الإمبراطورية البيزنطية آنذاك.

ورغم محاولات الأباطرة لحل هذا النزاع المذهبى، فإن أنصار كل اتجاه قد تمسكوا بعقيدتهم، واستمرت الانقسامات كما هى، وامتد الصراع الدينى ليتحول إلى صراع سياسى يشمل الإمبراطور وسلطانة السياسى وحفاظه على مكانته ومكانة الإمبراطورية الموحدة، كذلك صراع شعبى بين المصريين الأقباط واليونانيين والبيزنطيين، استمر الحال هكذا إلى أن جاء الفتح العربى الذى رحب به الأقباط للتخلص من الاضطهاد السياسى والدينى والفكرى الذى فرضه عليهم البيزنطيون.

هكذا كانت قسوة الحياة التى عاشها المسيحيون الأوائل حتى بعد الاعتراف بالمسيحية من اضطهاد روماني وثى تعسفى لم يلبث أن انتهى ثم جاء اضطهاد من نوع آخر اضطهاد فكرى ودينى تمثل فى الفترة من نهاية القرن الرابع وحتى منتصف القرن السابع الميلادى.

وكان لابد من وجود مظاهر حية للحياة الاجتماعية فى تلك الفترة، وإن كانت الحياة الدينية قد طغت بظروفها وهمومها على التاريخ الاجتماعى، إلا أننا نلمس بعض المظاهر المميزة والتى من أبرزها ما تميز به مسيحيو مصر بتمسكهم بدينهم الجديد بصورة كبيرة، الأمر الذى وصل ببعضهم إلى حالة الترحال والبعد فى الصحراء لمزيد من التقرب الإلهى ومزيد من التصوف والزهد، فكان نظام الرهبنة الذى نشأ فى مصر حال دخول المسيحية فيها، فقد قيل أن القديس مرقس هو الذى علمها وأشار بها لمسيحيو مصر الأوائل، إلا أن نظام التبثل والانفراد للتعبد كان معروفاً من قبل المصريين ولا سيما اليهود منهم.

وقد أخرجت لنا تلك المناطق الرهبانية نظاماً معمارية وفنية جديدة ومتعددة الأساليب وتوكلت طبيعة السلوك الدينى والبيئى الذى نشأت فيه ونمت فى كنفه، وتعبّر عنه حالياً معظم الأديرة التى لا تزال تمارس نشاطها الدينى فى الصحراء المصرية حتى الآن.

تلك كانت بعض الملامح التاريخية لتلك الفترة بعناصرها الاجتماعية والسياسية الدينية والثقافية حتى منتصف القرن السابع الميلادى، وبقي أن نؤكد أن تلك الأحداث بتوابعاتها المختلفة من اضطهاد دينى يقابله تمسك للمصريين بدينهم الجديد وثبات العقيدة وظروف اقتصادية متدهورة واحتلال روماني فى فترة ما قبل القرن الرابع الميلادى، تلتها مرحلة جديدة اتسمت بحرية العبادة وانتشار المسيحية إلا أنها لم تتجرد من الأحداث الدينية التى أثرت فيها كصراعات مذهبية واضطهاد فكرى للكنيسة القبطية ومذهبها وظهور النزعة الوطنية ونموها ضد الاحتلال.

كل هذا واكبته نهضة فنية مميزة تسير ظروف المجتمع فى المرحلتين، مرحلة ما قبل الاعتراف وحتى مجمع خلقدونيا ٤٥٠م، ومرحلة أخرى نعتبرها نتيجة لأحداث ما بعد قرارات مجمع خلقدونيا ٤٥٠م، واستمرت حتى دخول العرب مصر فى ٦٤٠-٦٤١م فتبدأ فترة جديدة من تاريخ المصريين.

الفن والمجتمع المصرى

كانت الحياة الفنية فى العصر الإمبراطورى المتأخر والبيزنطى المبكر (الفترة ما بين القرن الثالث حتى السابع الميلادى) أشد تعقيداً من الحياة الفكرية والتاريخية، فهى وإن كانت خاضعة بكل مقوماتها للتقاليد الموروثة فى مصر إلا أنها تأثرت بشدة بالصعوبات المادية والأزمات الاقتصادية، الأمر الذى انعكس بصورة كبيرة على الإنتاج الفنى الذى تميز بأنه كان أقل خصوبة فى النواحي الفنية والاقتصادية والمادية وأقل من الناحية العددية، بينما كانت موضوعاته أكثر عمقاً وتنوعاً وتأثيره كان مباشراً فى المجتمع، وتجاوبت مع التطورات المتلاحقة للذوق العام وتنوعه واختلاطه الغريب بالأفكار الدينية والفلسفية الروحية. ويمكن القول بأن الفن قد سائر آنذاك تلك المتغيرات الاجتماعية فى مجتمع تميزه أصول حضارية ثابتة وتوازن بين الحياة الدينية

والاجتماعية والمتطلبات الروحية الجديدة التى اتخذت طابعاً أشد إلحاحاً، الأمر الذى وضع تلك المتطلبات فى الدرجة الأولى من الاحتياجات الفردية والجماعية على حد سواء.

ومن منطلق الفردية الروحية (الدينية وإحساس العزلة الواضح تجاه السلطة الرومانسية) التى يمكن أن نعتبرها (مجازاً) نموذجاً صارخاً ضد الحياة المعاصرة تحت الحكم الرومانى، وهو نموذج تدعمه الأفكار الدينية والفلسفية، لذلك شاركت هذه الفردية فى التعبير عن متطلبات العصر خلال مجتمع يتدهور اقتصادياً وسياسياً ودينياً، وجاء هذا التعبير من الناحية الفنية مشتتاً فى المقومات الفنية، ومحدداً للتعبير عن القومية المحلية، وأصبح هناك اتجاه يميل نحو مفهوم الفن ولید عصره، والذى تميز بالتنوع والاختلاط والتأثير والغموض والخيال الجامح سواء من خلال الموضوعات أو الرموز التى جسدت روح العصر منذ دخول وانتشار المسيحية فى مصر وحتى الفتح العربى الإسلامى.

فى خلال العصر البطلمى كان يمكن للباحث أن يفرق بوضوح بين سمات الفنون الشرقية وسمات الفنون الغربية، وهى حالة المقارنة بين الجمود الفنى والحيوية الفنية، وبالتالي فإن خصائص الفنون الشرقية ظلت تتسم بالجمود الحركى، والغموض الفكرى، والتحديد الخطى الحامى أو المقيد للوحة والتقيد بأساليب موروثه، مع الإقلال من المؤثرات الغربية الخارجية، تلك السمات الأساسية هى التى نمت وتطورت واستقرت فى الشرق منذ زمن طويل. وقد ظلت تلك السمات حائطاً صلباً راسخاً كظواهر محلية ضد التيارات العالمية المفروضة عليها وفقاً للمتغيرات السياسية الحادثة آنذاك، ولا سيما فى العصر اليونانى - الرومانى، فعلى الرغم من طغيان الفن الإغريقى الوافد من ناحية القوة الجمالية الدنيوية، إلا أن هذا الفن فى مصر، قد استقر فقط فى المدن اليونانية الرومانية التى أنشئت لغرض سياسى فى مصر مثل الإسكندرية وفيلادلفيا (الفيوم) أوكسيرينخوس وهرموبوليس ماجنا، أنتينوبوليس، بينما ظلت الخلفية المحلية طاغية فى بقية الأقاليم المصرية ثابتة وراسخة أمام تلك التيارات الفنية، وكان هذا الصمود المحلى بالنسبة للحياة الاجتماعية ذا نزعة خاصة وقوية وصعبة التغيير إلا فى حدود معينة، حيث تلاشت خصائص تلك المؤثرات الفنية سواء الخارجية أو الداخلية،

واندمجت معاً بحكم المعاشية والاستقرار الغربى القائم فى مصر، وكذلك روح وتطورات العصر وطرزه وأزماته وخلافاته وتطلعاته. وقد اندمجت جميع تلك العوامل معاً وأصبحت دستوراً جديداً ومنهلاً حضارياً ولد من جديد فى مصر، برؤية مختلفة فكرياً ودينياً وقومياً وفنياً صاحبته رؤية جديدة ابتعدت فيها العناصر الفنية عن المثالية الجمالية وغاصت فى المحلية بعد أن تولت وظيفة جديدة ومحددة تخدم مفهوم الروحانيات الدينية وتدافع عن القومية الاستقلالية من الناحية الدينية والسياسية.

إن الفن العالمى بمفهومه الشامل فى العصر الإمبراطورى لا يخرج عن كونه ضلعاً أساسياً فى النظرية السياسية الرومانية، وهو هنا يتجلى فى مفهوم فن البورتريه الخاص بالأباطرة الرومان، والتي اقترنت من الناحية الدينية بعبادة الإمبراطور حتى تحقق توازن سياسى ودينى مع سمة هذا العصر الذى اختلطت فيه الأفكار السياسية والدينية معاً، تلك السمة قد عكست ردود أفعال متباينة عند الشعوب المحتلة فى تحفظات على النظام السياسى والدينى والفنى، وهى العناصر الأساسية التى كان يقابلها الشعب برؤية معادية دائماً، وبالتالي صارت الأنماط الفنية الرومانية أو مفهوم الفن العالمى آنذاك، أنماطاً سياسية مرفوضة على المستوى الشعبى، وكانت سبباً من أسباب ظهور الفنون المحلية أو عودتها فى صورتها الجديدة، فالفن الذى نعينه هنا جاء مواكباً لأكثر من مقوم وأكثر من رد فعل، ولكن الدور البارز لدينا آنذاك، كان منصباً - كرد فعل - ضد النظام السياسى الدينى الفنى الخاص بالرومان فى مصر.

كما تبرز لنا عوامل أخرى تجلت آنذاك وأدت أدواراً كبيرة فى نمو الفن المحلى فى مصر، فالروحانية الدينية التى التصقت بالمسيحية فى صور تصوفية رهبانية، جعلت هناك حتمية لمحاولة الخلاص من الحياة المعاصرة والبحث عن حياة حقيقية أصيلة حتى ولو كانت فى العالم الآخر، ويمكن القول بأن السعى نحو حياة أفضل بمفهومه الشامل، كان من أعمق الأهداف الدينية الجديدة والمقبولة من قبل المجتمع.

واندمجت فى مصر تلك الرؤية تماماً مع الفن، وعلى الرغم من عشوائية الأدلة الأثرية المنتشرة عبر الأقاليم المصرية بأساليب فنية وموضوعية مختلفة، إلا أن القليل منها يؤكد أن هناك حالة من التعايش الجديد بين الماضى الكلاسيكى فى المعتقدات الدينية وبين التقلبات الصوفية الحادثة والمتطورة بفكر شعبى، جعلت هناك شعوراً فنياً

خاصاً يسمو بصورة بطيئة داخل المجتمع المحلى وضد التياز العالمى، منتهزاً أى سقوط جوهرى لأى ضلع أساسى فى هذا الفن (العالمى) ليسمو ويتنوق عليه، وكان أهم ضلع أساسى سقط من هوية الفن العالمى آنذاك، هو مقدار التدهور الدينى والإهمال الواضح للعناصر الفنية الدينية، والتي اعتبرت القاعدة الأساسية لنمو الفن المحلى (القبلى).

تصورت لحظة... أنه لماذا لا يعبر هذا الفن المحلى القبلى الجديد عن سمة إبداع فى؟ وذلك لأن عملية الإبداع الفنى تقتزن دائماً بمحاولات التغيير، أو امتصاص كافة المتغيرات الفنية واحتوائها وإخراجها بعد ذلك بوظيفة جديدة ورؤية فنية جديدة، تستطيع أن تحاكي تلك المتغيرات النابعة من البيئة المحيطة بالمواطن المصرى آنذاك، وهى فى نفس الوقت تعبر عنه فى ضوء ممارسات للطقوس نابعة من البيئة والموروث الحضارى، وقد تحدث نتيجة لذلك عملية التقاء بين فنان مبدع أو فيلسوف ذو فكر جديد أو راهب متدين عزف عن الحياة العامة وصار شخصية ذات حيثية مباركة، وبين المتلقى (المؤمن) به وبأفكاره على كافة المستويات الطبقيّة والثقافية والاجتماعية، وبالتالي فإن الاتجاه الروحانى الذى ظهر فى الفن المصرى هو رؤية إبداعية مركبة من فنون مختلفة صاغها الفنان المصرى نتيجة امتصاصه لكافة المقومات والتأثيرات الفنية (المصرية، اليونانية، الرومانية، اليهودية). وعندما أطلق العنان بدون تقيد وفى حرية تواكب حرية تعامله مع المسيحية الجديدة، لم يتجاهل موروته العقائدى الأساسى الذى ارتبط به ببنياً وحضارياً، وأنتج فناً يتكيف مع العقلية المصرية تماماً، فحتى ولو كانت به بوادر فنية خارجية، إلا أنها فى النهاية، لا تصلح إلا أن تمارس داخل المجتمع المصرى فقط، وفى حدود الجماعة وتحت قيود فكرية ودينية خاصة. وهنا يمكن لنا أن نطلق لفظ الفن المصرى النابع من حياة اجتماعية ليست بجديدة، ولكنها متطورة ومتصلة عبر التاريخ الفنى المصرى، ويمكن للباحث أن يصل بالفن القبلى وعناصره إلى جذور العنصر الفنى وتأصله فى أعماق الفكر المصرى القديم، وبالتالي فالفن هو مرآة اجتماعية وتاريخية يفرض عليها مراحل أساسية ومتصلة من تاريخ المواطن المصرى دون الخوض فى مستويات التأثير والتأثير.

إن الفن هو الأداة اللازمة لإتمام عملية الاندماج بين الفرد والجماعة، فهو يمثل قدرة الإنسان غير المحدودة على الالتقاء بالآخرين، وعلى تبادل الرأى والتجربة معهم، وبالتالي فإننا نلاحظ أن محور العملية الفنية فى الفن المحلى القبطى فى مصر، لم تكن نوعاً من الإنتاج الفردى، بل كان سلوك اجتماعى نتج عنه فن عام شمل المجتمع المصرى كله فى فترة تجاوزت الأربعة قرون متصلة فى حركة مستمرة من التطور، هذا الفن انتشر عبر سلوك المواطن المصرى العادى وارتبط به ارتباطاً روحانياً بصورة مميزة ولا سيما (للصور الجدارية والأيقونات)، كما يمكن اعتباره فن الديانة المسيحية فى مصر حيث ارتبط فى فترة المحنة التعصبية المذهبية به تماماً، وشارك الفن المواطن المصرى فى دفاعه عن ديانته ومذهبه بصورة انقلبت من مفهوم الفن الدينى إلى مفهوم الفن القومى (الوطنى) وبالتالي تلك المرونة التى تميز بها الفن القبطى، مرونة نابعة من محليته الشديدة والتصاقه الكامل بمقدرات الشعب المصرى آنذاك وتلك النوعية من الفنون أطلق عليها علماء الاجتماع والتذوق الفنى "فنٌ ولید عصره"، وبما أن الدين المصرى كان جزءاً أو ظاهرة أساسية فى المجتمع، فالإنتاج الفنى المصرى آنذاك قد اقترن بأحاسيس الذوق العام الجماهيرى الذى تحدده ثقافته آنذاك ومتغيرات تاريخه، ولأن مصر بلد حضارية الأثر والتطور، فإن ضوابط وخيوط العمل الفنى متصلة عبر عصورها تماماً، ومتأثرة بحالة اجتماعية دينية خاصة، ومن هذا المنطلق يمكن مناقشة الإنتاج الفنى بصورة أكثر واقعية تعيد للمواطن المصرى حقه فى الإبداع الفنى فى الفترة ما بين القرنين الثالث وحتى السابع الميلادى.

مراجع الفصل الأول

مدخل حول الفن والمتغيرات التاريخية والدينية

* حول الديانات والعبادات التي تواجدت على أرض مصر خلال الفترة البطلمية الرومانية، انظر:

-إبراهيم نصحي، مصر في العصر البطلمي، ص ص ١٤٧ وما بعدها، ص ص ١٣٥-١٣٩؛ عبد اللطيف أحمد على، مصر والإمبراطورية الرومانية في ضوء الأوراق البردية، ص ص ١٤٧ وما بعدها؛ مصطفى العبادي، مصر من الإسكندر الأكبر إلى الفتح العربي، القاهرة، ١٩٨٧، ص ص ٢٦٧-٢٨٣.

* حول عبادة الإمبراطور وأصولها منذ العصر البطلمي، انظر:

إبراهيم نصحي، المرجع السابق، ص ص ١٣٦-١٣٧؛ عبد اللطيف أحمد على، نفسه، ص ص ١٤٧-١٤٩.

-Chadwick, H., The Early Church, London, 1969, pp. 24 ff.

* حول ظروف مولد السيد المسيح والنزاع حول تحديد تاريخ مولده، انظر:

-Eusebius, C. I. Ch. V. 1-6.

-محمد عبد الفتاح، المصريون والمسيحية، الإسكندرية، (٢٠٠٠)، ص ص ٨-٢٠.

* حول حركات التبشير بالمسيحية والرسائل الاثني عشر تلميذاً والرسائل السبعية في أقطار العالم،

انظر:

-Lesourd, P., Histoire de L'Eglise, Paris, 1939, P. 11 ff; Moreau, E., Histoire de L'Eglise, Tournai, Paris, 1931, pp. 5-12; Neill. S. A., History of Christian Mission, Aylesbury, 1966, pp. 20-32.

* حول ميعاد دخول المسيح، يمكن الرجوع للمراجع التالية:

-محمد عبد الفتاح السيد، المصريون والمسيحية، الإسكندرية، (٢٠٠٠)، ص ص ٨-١٥؛ الأب متى المسكين، لمحة سريعة عن رهبنة مصر ودير القديس أنبا مقار؛ وادي النظرون، ١٩٨٥، ص ص ٥-٦؛ أبو الفرج بن الطيب، تفسير على إنجيل لوقا، المجلد الثاني، ص ١١؛ القس منسى يوحنا، تاريخ الكنيسة القبطية،

- القاهرة، ١٩٨٣، ص ص ١١-١٤؛ جوزيف نسيمة؛ مجتمع الإسكندرية عبر العصور، ص ص ٣٩-٥٣.
- Hennecke, Edger, and W.Schneemelcher. New Testament Apocrypha, Vol. I (1963) Philadelphia, pp. 408. 413.
- Brown, R., E., The Birth of The Messiah, New York, (1977), pp. 203-205.
- Meinardus, O, Christian Egypt, Ancient and Modern, Cairo, (1997), pp. 1-2.
- Haenchen, E, The Acts of The Apostles, Philadelphia, (1971), pp. 169-170
- Girggs, C.W., Early Egyptian Christianity from its Origins to 451. C.E, Leiden, (1993), pp. 13-14.
- منسى يوحنا، تاريخ الكنيسة القبطية، القاهرة، (١٩٧٧)، ص ص ٦-١٠
- Bruce, F. F., The Acts of the Apostles, Grand Rapids, (1968), pp. 351-360
- Käsemann, E., Die Johannesjunger Von Ephesus, Zeitschrift fur Theologie und Kirche, (1952), pp. 144-154. Spec., pp. 152-153.
- Metzger, B.M.A, Textual Commentary on The Greek New Testament, New York, (1971), pp. 466-469.
- Philo., Flaccus, 43
- Josephus, Opera Omnia, B.J. 11.385.
- Goodman, M., Jewish Proselytizing in The First Century. In (The Jews Among Pagans and Christians in The Roman Empire = J.A.P. C.R.E.) London, (1992), pp. 53-56.
- Simon, M, et A., Beniot, Le Judaism et Le Christianity, Paris, (1964), pp. 212-215.
- Daniel, C, Esseniens, Zelote et Sicaires, Paris, (1966), Vol. 13. pp. 88-115.
- Bell, H.I. Evidences of Christianity in Egypt during The Roman Period. H. Th. R., 37, (1944), pp. 185-208, spec. pp. 190,204.
- Filson, F.V., A New Testament History, London, (1954), pp. 153-195.
- Kittel, G., Theological Dictionary of The New Testament. London. (1964) Vol. 11, pp. 877-888; VOL. IV. pp. 257-262.VOL.VII. pp. 278 -282.

- السكسار القبطي، القاهرة، بدون تاريخ، الجزء الثاني، ص ١٤٠-١٤٢.
- الأنبا يوساب، تاريخ الأباء البطارقة بدون تاريخ، ص ص ١١-١٣ (وهو عبارة عن مخطوط قبطي باللغة العربية أطلق عليه اسم مخطوط فوه، كتب في القرن الثالث الميلادي).
- كامل صالح نخلة، تاريخ القديس مرقس البشير، القاهرة، (١٩٥٢) ص ص ٨٦ وما بعدها.

- Atiya, A. S, A History of Eastern Christianity, Notre Dame Univ., press, (1968), pp. 25-28.
- Glauville, A., The Legacy of Egypt, Oxford, (1957), pp. 310-312.
- Franz, A. Ed., Christentum am Roten Meer, Zweiter Band, Berlin, (1973), pp. 297-299.
- Baus., K., From The Apostolic Community to Constantine, London, (1965), pp.127-128.
- Smith, M., "Clement of Alexandria and Secret Mark: The Score at The End of The First Decade. H. Th. R. 75. 4, (1982), pp. 449-461"
- Smith, M., Clement of a Secret Gospel of Mark, Cambridge, (1973), pp. 27-29.
- Bigg., C., The Christian Platonists of Alexandria, Oxford, (1968), pp. 151-153.
- Frend, W.H.C., Martyrdom and Persecution in The Early Church New York, (1965), pp. 164.pp.
- Jas Elsner. Imperial Rome and Christian Triumph, Oxford, (1998), PP.73- 75,79,103.
- Danielou, M., The Christian Centuries, London, (1973), Vol. I, pp. 29-38.
- Lietzmann, H. A History of Early Church, London, (1651) Vol. I, pp.103-104.
- Harnack, A, History of Dogma, New York, (1961), Vol.2.pp. 31-38, 71-77.
- Roberts, C., H, The Christian Book and The Greek Papyri, J., Th.S.50, (1949), pp.155-168.
- Roberts, C., H, Early Christianity in Egypt, Three Notes, J.E.A.40, (1954), pp.92-96.

- Roberts, C., H, Manuscript, Society, and Belief in Early Christian Egypt, London, Oxford, (1979), pp.30-32.
- Bell, H., I, and Skeat. T. C., Fragments of an Unknown Gospel and other Early Christian Papyri. London, British Museum. (1935), p. Berol. 6854; P.lond.130; P.Fay. 110; pp. 1-27, 39ff.
- Grenfell, B.P, and. A.S. Hunt, New Sayings of Jesus and Fragment of a lost Gospel from Oxyrhynchus, New York, (1904), pp. 9-10; 39-47.
- Kenyon, F., G, The Text of The Greek Bible, 3rd ed., London, (1975), pp.8-9
- Finegan, J., Encountering New Testament Manuscripts, Eerdmans of Wm. B, (1974), pp.27-29
- Reynoldes, L. D, and N.E. Wilson. Scribes and Scholars, A Guide to The Transmission of Greek and Latin Literature, 2nded, Oxford, (1975), pp.29-31
- Guillaumont, A., et ed. The Gospel According to Thomas, New York, (1959), PP.52-53.
- Hennecke, Edgar, W. Schneemelcher, op. cit., (1963), pp. 9-10, 39-47.
- Cross, F., I., The Oxford Dictionary of The Christian Church, New York, (1974), p. 626.
- The Facsimile Edition of the Nag Hammadi Codices. Gospel of Thomas, VOL.11. 39:37; 40-42.
- Girggs, op-cit., (1993), pp. 25-31
- Bauer, W, A Greek-English Lexicon of The New Testament and other Early Christian Literature, Chicago Univ., (1954), pp.50-52.
- Kent, L. H., Jewish Inscriptions in Greek and Latin, ANRW. II. 20,2. Berlin, (1987), pp. 671-713
- Linder, A., The Jews in Roman Imperial Legislation Detroit, Mich. and Jerusalem, (1987), pp. 30-35.
- Goodman, M., op -cit., (1920), pp. 57-58
- Rajak, T., The Jewish Community and its Bountagies, in (J.A. P. C) London, (1992), pp. 9-28.
- Schürer, E, History of The Jewish Peoples in The Age of Jesus Christ., London, (1987), vol. III, pp. 142, 470-474.
- Stern. M, Greek and Latin Authors on Jews and Judaism, vol. I (1974) Jerusalem. pp. 361-365.

-Allen, W. C, On The Meaning of " Προσλυτος " in the Septuagint, Expositor, Series. 4. No. 10, (1894), pp.264-274.

Goodman. op. cit., pp. 62-36, 66

-Edwards, J. R., The Use of "Προτεργεσθαι" in the Gospel of Matthew, J.B.L. 106, (1987), pp. 65-74.

-Weitzman, M., From Judaism to Christianity, The Syriac Version of The Hebrew Bible., In (J.A.P.C), (1992), pp.147-171, spec., 150,159,161-164.

-تعرض لهذا الموضوع مجموعة من الكتاب المصريين وقد اتفقوا على الاقتراح الخاص بدخول المسيحية إلى مصر أما من خلال ميناء الإسكندرية أو خلال صحراء سيناء قبل

مجيئ مرقس، انظر:

-محمد عبد الفتاح السيد، المصريون والمسيحية، الإسكندرية، (٢٠٠٠)، ص ص ٨-٢٠

؛مصطفى شيحة، دراسات في العمارة والفنون القبطية، القاهرة، ١٩٨٨، ص ص ١٣-

١٤؛ القديس منسى يوحنا، نفسه، ص ص ٩-١٠؛ نعم شقير، شبه جزيرة سيناء،

القاهرة ١٩١٦، ص ص ١٠٩-١١٠؛ الباز العرينى، مصر البيزنطية، القاهرة ١٩٦١،

ص ص ٢٣-٢٤.

*حول سيرة القديس مرقس وحياته حتى مجيئه إلى مصر، انظر:

-كامل نخلة، تاريخ مارمرقس، القاهرة ١٩٥٢، ص ص ١٠-١٦؛ بتشر، تاريخ الأمة

القبطية، الجزء الأول، القاهرة، ١٩٠٠ ج١، ص ص ٢٣ وما بعدها؛ القس منس

يوحنا، نفسه، ١٩٨٣، ص ص ١١-١٤؛ جوزيف نسيم، مجتمع الإسكندرية عبر

العصور، ص ص ٤٩-٥٣ وما بعدها؛ Aitya, op. cit., pp. 26-28.

*حول الجدل في تحديد زمن وصول القديس مرقس إلى الإسكندرية، انظر: محمد عبد

الفتاح، نفسه، ص ص ١٢-١٩، جوزيف نسيم، ص ص ٤٩-٥٠؛ منسى يوحنا، ص

ص ص ١٣-١٤؛ بتشر، ص ص ٢٣-٢٥؛ موسوعة تاريخ الأقباط للمسيحيين، ج١،

الشهداء - مرقس، ص ص ٨٢-٨٤؛ Aitya, op. cit., pp. 27-28.

-جوزيف نسيم، ص ص ٤٢-٤٤؛ منير شكرى، المسيحية وما تدن به للقبط، مقالة في

رسالة مارمينا الخامسة "الإسكندرية" ١٩٥٤، ص ص ٥٧-٥٨؛ يجب أن نشير كذلك

إلى رمزية الصليب الذى أصبح من الرموز الأساسية للدين المسيحى والمتأثر بعلامة

عنخ الفرعونية بشكلها المصرى، انظر:

-Aitya, op. cit., pp. 20-21; W. De Gruneisen, Le Caractéristiques de L'Art Copte, Florence, 1922, pp. 72-73.

وهناك مقالة حول تأثير الطابع الأخلاقي المصري القديم على الأقباط من خلال بعض العادات والتقاليد القديمة والتي حاول الأقباط الحفاظ عليها بنفس مفهومها.

- Sobhy, G., Notes on the Ethnology of the Copts considered From the Point of view of their descentance From Ancient Egyptians, B. S. AC. I, pp. 43-59.

-منير شكرى، المسيحية وما تدين...، ص ٥٩-٦٠.

-حول إنجيل مرقس الذى وضعه باليونانية فى الفترة ما بين عامى {٥٤-٥٨م}، والاعتقاد بأنه قد ترجم إلى اللغة المصرية القديمة، انظر:

-كامل نخلة، نفسه، ص ٨٦-٨٧؛ منسى يوحنا، ص ١٤-١٥.

-Aitya, op. cit., pp. 25-26; H. Dunne, J. Education in Egypt and the Copts, Tom, VI. BSAC. pp. 91-108.

-Eusebius, II. XVII. 1-2, XXIV. 1; Pallia, J. J. Alexandrie aux Premiers Siecles du Christianisme, B.S.A.A. 1964, p. 19; Stanley, A. P., Lectures on The history of The Eastern Church, 1924, pp. 16-17.

أيضاً: بنشر، ج١ ص ٢٧؛ الفريد تبلر، فتح العرب لمصر، ص ٣٢٣؛ منسى يوحنا، ص ١٥-١٦.

-أنشأ القديس مرقس المدرسة اللاهوتية وأقام يسطس رئيساً عليها، وقد ذكر أنها كانت تسمى المدرسة "الكاتشيس" أى تعليم قواعد الإيمان بالسؤال والجواب Catechist، وكان الغرض من إقامتها تبسيط الديانة المسيحية، حيث لقي الدين المسيحى مصاعب جمة بالإسكندرية، بسبب تأثير الديانة اليهودية والوثنية على الفكر الدينى آنذاك، فضلاً عن ازدهار جامعة الإسكندرية فى مجال العلوم الدينية والفلسفة، الأمر الذى أنشأت من أجله المدرسة اللاهوتية للذين يريدون أن يتفكروا فى الدين ومعرفة أصوله والإيمان به عن اقتناع، وحول نشأة المدرسة اللاهوتية، انظر: منسى يوحنا، ص ٢٤-٢٥؛ مراد كامل، من دقلديانوس إلى دخول العرب، ص ٢٣٨؛ السيد الباز العرينى، مصر البيزنطية، ص ٢٧٠ وما بعدها؛ مراد كامل، القبط فى ركب الحضارة العالمية، مقالة فى رسالة مارمينا الخامسة، الإسكندرية، ١٩٥٤، ص ٢٥-٢٧.

-Mostafa El Abbadi, A Sidelight on the Social Life of Ancient Alexandria, C. A. Alexandria, IV, Fasc., 3, 1964, pp. 84-49.

-تعرض لظاهرة الاضطهادات الرومانية العديد من المؤرخين وعلماء الدراسات القبطية بالرغم من اختلاف الآراء وميول كل منهما حسب المذهبين الأرثوذكسية والكاثوليكية مما يلزم الحذر عند تناول التفسيرات التي تعرضوا لها، إلا أننا تناولناها من خلال المصادر الأساسية وبالرجوع إليها في بعض التفسيرات الخاصة بموضوع الاضطهادات وأهم تلك المراجع المصدر الأساسي لتلك الفترة للمؤرخ أوسابيوس الذي زار الإسكندرية ومصر في عهد الإمبراطور دقلديانوس وعاصر فترة ما بعد الاضطهاد.

-Eusebius, C., Historia Ecclesiastica, II. 25-26; III, 17-22; IV. 1-4, V; VII-VIII.

كذلك كتابات المؤرخ ساويرس بن المقفع {٩٥٠-١٠٣٠} في كتابه عن تاريخ البطارقة أو سير البطارقة وله نسخة محفوظة في المتحف القبطي (مكتبة المتحف) وأخرى في مكتبة دير القديس مقار بوادي النطرون، نشرة Evetts مارس ١٩٠٤.

-Ibn., El Makafa, S., History of The Patriarchs of Coptic Church of Alexandria, Evetts, Paris, 1904, pp. 15 ff.

-أيضاً كتب السنكسار القبطي "الجامع لأخبار الأنبياء والرسل والشهداء والقديسين" وضعه الأنبا بطرس الجميل والأنبا ميخائيل والأنبا يوحنا، طبعة ١٩٧٩، القاهرة.
ومن العلماء الذين تعرضوا للاضطهادات وأثارها على الحياة الاجتماعية والثقافية والدينية آنذاك، انظر:

-Stanley, A. P., Lectures on the History of the eastern Church, 1924, pp. 16 ff; Budge, E. A. W., Coptic Martyrdoms in The Dialect of upper Egypt, London, 1915, pp. 253 ff; Chadwick, H., op. cit., p. 241. ff; Guettée, Histoire de L'Eglise, III. (Paris, 1886) pp. 264-274.

-كذلك من الكتاب المصريين الذين تعرضوا بحياد تام لفترة الاضطهادات الرومانية، انظر: سليم نسيم، تاريخ التربية القبطية، القاهرة، ١٩٦١، ص ص ٨٤-٨٨؛ زكى شنودة، تاريخ الأقباط، الجزء الأول، ص ص ١٠١ وما بعدها؛ مراد كامل، من دقلديانوس... ص ص ١٩٨-٢١٠؛ عمر كمال توفيق، تاريخ الإمبراطورية البيزنطية، الإسكندرية

١٩٦٧، ص ص ٢٩ وما بعدها؛ السيد الباز، نفسه، ص ص ٥٨-٦٢؛ جوزيف نسيم، نفسه، ص ص ٨٥-٩٠.

* حول الاضطهادات فيما قبل وبعد سيفيروس، يمكن الرجوع إلى:

-Eusebius, VI, 40-60; Atiya, op. cit., 35-38; Burge, op. cit., pp. 362-366; Chadwick, op. cit., p. 24-25; Glanville, S. R. K., The Legacy of Egypt, Oxford, 1967, pp. 300-303.

-منسى يوحنا، نفسه، ص ص ٦٢-٨٦؛ جوزيف نسيم، ص ص ٧٥-٧؛ بتشر، تاريخ الأمة، ص ص ٩٦-١١٢؛ إبراهيم نصحي، مصر في عصر الرومان، الحضارة المصرية القديمة، ص ص ١٢٢-١٢٣؛ ١٦٥-١٦٨.

* حول اضطهاد دقلديانوس، انظر: مراد كامل، من دقلديانوس، ص ص ١٩٨ وما بعدها؛ بتشر، نفسه، ج١، ص ص ١٦٩ وما بعدها؛ منسى يوحنا، نفسه، ص ص ١٧٧-١٧٩؛ جوزيف نسيم، ص ص ٨٥-٨٩؛ مصطفى شيحة، نفسه، ص ٦٧.

-Eusebius, VII. 1-17, Chadwick, op. cit., p. 121 ff; Budge, op. cit., pp. 253 ff.

-حدد المصريون المسيحيون بدء تأريخهم بيوم ٢٩ أغسطس عام ٢٨٤م الذى استشهد فيه الكثير منهم من جراء اضطهاد دقلديانوس، انظر: مراد كامل، من دقلديانوس، ص ص ٢٩٩-٣٠٥؛ الفريد بتلر، ص ص ٣٣٠-٣٣٥؛ جوزيف نسيم، ص ٨٧؛ عمر كمال توفيق، ص ص ٢٩-٣٢؛ أيضاً:

-Runciman, S., Byzantine Civilization, London, 1948, pp. 23-34.

* حول نص مرسوم ميلان الذى أصدره الإمبراطور قنستنتين، انظر:

-Eusebius, X. 5-6- لذلك قررنا، بقصد سليم مستقيم، أن لا يحرم أى واحد من الحرية لاختيار واتباع ديانة المسيحيين، وأن تعطى الحرية لكل واحد لاعتناق الديانة التى يراها ملائمة لنفسه، لكى يظهر لنا الله فى كل شئ لطفه المعهود وعنايته المعتادة.

* حول جوليان والثورة التى استمرت من عام ٣٦٢ حتى ٣٩٥م، انظر:

-Atiya, op. cit., p. 32-33.

-جوزيف نسيم، ص ص ٨٨-٨٩؛ منسى يوحنا، ص ص ١٨٣-١٨٥؛ السيد الباز، ص ص ٥٨-٦٢، ٢٥٠ وما بعدها.

* حول البدع والهرطقة الدينية التى واكبت ظهور وانتشار الدين المسيحى، انظر:

- Eusebius, V., 1-28; VI, 26-39, VII. 11, 29, 33, 38, Lesourd, P., Histoire de L'Eglise, Paris, 1939, pp. 21-25; Atiya, 39-40, 71-78.
- عمر كمال توفيق، ص ص ٥٦-٦٦؛ منسى يوحنا، ص ص ٥٤-٥٩؛ بنشر، ص ص ٧٥ وما بعدها؛ موسى، ميلاد العصور الوسطى، ص ص ٧ وما بعدها.
- عمر كمال توفيق، ص ص ٥٦-٧٥؛ جوزيف نسيم، ص ص ٨١-٨٢.
- Eusebius, III, 28, Atiya, op. cit., p. 40-1; M. EL. Abbadi, op. cit., pp. 48-49; Hardy R.E., Christian Egypt, N. Y., 1952, p. 13; Daoud, D. A., Alexandria and The Early Church Councils, C. A. Alexandria, Serie., 11, Fasc., 3, 1964, pp. 51-ff.
- *حول طبيعة السيد المسيح والجدل الذى ثار حولها، انظر:
- منسى يوحنا، ص ص ٥٥-٦٥؛ راغب عبد النور، أوريجانوس {١٨٠-٢٥٥م}، فى رسالة مارينا الرابعة، الإسكندرية، ١٩٥٠، ص ص ٢٥-٣٦؛ أنثاسيوس الرسولى، مقالة فى رسالة مارينا الرابعة، ١٩٥٠، ص ص ٤٩ وما بعدها.
- Fowler, M., Christian Egypt, London, 1901, pp. 26-28, 34-39; Neale, J. M. A., History of The Holy Eastern Church, London, 1873, pp. 138 ff.
- Stanley, op. cit., pp. 100-103; Atiya, op. cit., pp. 46-48; 60-70.
- "طبيعة واحدة لله الكلمة المتجسدة" وهى طبيعة واحدة فى طبيعتين أصلاً، وهو المذهب القبطى، انظر:
- Atiya, op. cit., p.70; Lane- Poole, St., A history of Egypt in the Middle Ages, London, 1936, pp. 2-3.
- أطلق الأقباط على البطارقة اليونانيين أتباع الملك أن الإمبراطور اسماهم "ملكاني"، بنشر، الأمة القبطية، ص ص ٦٠-٦٢؛ عمر كمال، ص ٦٤.
- يذكر المؤرخ رانسيمان "أن الأقباط اعتبروا الإسلام قريب إلى مبادئهم ومعتقداتهم من تعاليم مجمع خلقدونيا المسكونى، انظر:
- Runciman, op. cit., p. 41.
- متى المسكين، المرجع السابق، ص ١٢؛ Atiya, op. cit., p. 49, 52-53.
- Gregorius, B., The Catechetical at Theological School of Alexandria, Artiche in St., Mark and The Coptic Church, Cairo, 1968, pp. 77 ff.
- أول من سجل تقسيم للأنظمة الأساسية لظاهرة الرهبنة إلى نظامين للشركة والتوحد كان القديس يوحنا كاسيان الذى زار مصر عام ٣٨٥م وسجل مناظرات للعديد من

المتوحدين، إلا أنه لم يدرك النظام الثالث الذى يجمع بين النظامين معاً، انظر: يوحنا كايسان، المناظرات، تعريب: تادرس يعقوب، بدون تاريخ، المناظرة الثامنة عشر، ص ٤٤٩، ولقد اتبع القديس جيروم نفس المنهج فى رسالته إلى أوستكيو وابنته بولا، فى كتابه N. P. N. Faithars, Vol. 6, p. 21، ولقد أشار إلى النظام الثالث تجمع متوحدين إلا أنه ذكر أنهم كانوا قلة انتهوا سريعاً، ولمزيد من التفاصيل حول حياة الرهبان للنظامين الشركة والتوحد، معاً، انظر:

-القس بولا البراموسى، الهوستوريا موناخورم، القاهرة، بدون تاريخ؛ وايت، تاريخ الرهبنة القبطية، تعريب: بولا البراموس، الجزء الثانى؛ عمر طوسون، أديرة وادى النطرون، القاهرة، ١٩٣٠؛ وزكى تالوضروس، فى صحراء الغرب والأديرة الشرقية، القاهرة، ١٩٢٩، الأنبا متاؤوس الأسقف العام، سمو الرهبنة، ط ٣، (١٩٩١)؛ رؤوف حبيب، تاريخ الرهبنة الديرية فى مصر، القاهرة ١٩٨٣؛ حنايا السريانى؛ القلاى السكى مع الله، دير البراموس، (١٩٩٢).

-عن المساكن الرهبانية:

يبدو أن هذا النوع من المساكن الرهبانية هو أول مسكن للنساك الأوائل الذين استخدموا الكهوف والمغائر ككنيسة يقيمون فيها صلواتهم، ومن أشهر المغائر الأثرية مغارة القديس مكاريوس السكندرى فى وادى النطرون (Budge, Ius., Hist., Vol. I, Ch. VI. P. 120) ومغارة القديسين الأنبا أنطونيوس والأنبا بولا فى الصحراء الشرقية N. P. N. Faithers, The Life of First Hermit, Vol. VI, p. 301؛ وهناك مغارة الجفتون على شاطئ البحر الأحمر عثر بها على آثار قيام حياة نسيكية قديمة، انظر: Meinardus., Monkis & Monasteries, pp. 86-87؛ كذلك انظر "جوزيف نسيم، بستان الرهبنة، ١٩٨٦، ص ١٧؛ الراهب القس صموئيل السريانى، عمارة الكنائس والأديرة الأثرية فى مصر، ص ٤١٦؛ وأيضاً:

-Walkers, C., Monastic Archaeology in Egypt, p. 107.

- من أقدم ما بنى فى عهد باخوميوس فى منطقة طبانسين بالقرب من دندرة - القمص أشعيا ميخائيل، حياة الشركة الباخومية، ص ٢٧١، Budge, op. cit., Vol. I., Ch. VI.

- P. 191 وهناك مناطق عديدة لدراسة القلالي في وادى النظرون وكاليا وقلالي خاصة بأديرة القديس شنودة بسوهاج، انظر: حنايا السرياني، نفسه، ص ٤٩-٥٢.
- Budge, W., *The Paradise of the Holy Fathers*, Vol. I, p. 14.
- وكان الأنبا بولا يعيش داخل مقبرة قديمة أيضاً فى الصحراء الشرقية، انظر: القمص لوقا الأنطواني، الأنبا أنطونيوس وبولا، ص ٨١، كذلك أثبتت الاكتشافات فى منطقة طيبة ووادى النظرون أن بعض المقابر القديمة قد استخدمت بغرض سكنى الرهبان، ومن بين تلك المقابر داجا Daga من الأسرة الحادية عشر فى طيبة بالأقصر وهى النواة التى أنشأ على غرارها دير أبيفانيوس الذى أصبح مركزاً يضم قلالية كاملة، انظر: Walters, op. cit., pp. 103-104.
- من أشهر المعابد التى استخدمت بغرض الرهبة معبد الدير البحرى ومعبد هابو وبعض المعابد والهيكل فى مدينة أوكسريخوس ومعبد القصر؛ رؤوف حبيب، تاريخ الرهبة الديرية فى مصر، القاهرة، ١٩٨٣، ص ٢٠١؛ الهوستوريا موناخورم، ص ٩١؛ صموئيل السرياني، الفن القبطى والتأثيرات الفرعونية، ص ص ١٢-١٣.
- أول من عاش على عمود هو القديس سمعان العمودى السريانى {٣٨٩-٤٥٥م} وقضى ٣٧ عام من حياته فوق العمود الذى يبلغ طوله اثنى عشر ذراعاً، وهناك قديس آخر يعرف باسم أغاثون (أغانوا) العمودى من تانيس وقد قضى ٥٠ عاماً على عمود فى منطقة وادى النظرون.
- انظر: استيفانس حداد، تاريخ الكنيسة أنطاكية، منشورات النور، ص ٥٠٤؛ رنييه باسيه، السنسكار القبطى اليعقوبى، تعريب: صموئيل السريانى، ج ١، ص ٢٢.
- كاليا قرية قديمة اسمها برنوج وتبعد عن مدينة دمنهور حالياً ١٤ كم، أما عن اسم نتريا، فهو جاء من شهرة المنطقة باستخراج ملح النظرون، انظر: -Cheneau, *Les Saints d'Egypt*, I, p. 474.
- *حول كاليا، انظر: ايفلين وايت، تاريخ الرهبة القبطية فى الصحراء الغربية مع دراسة للمعالم الأثرية والمعمارية لأديرة وادى النظرون وما حولها منذ القرن الرابع م. وإلى النصف الأول من القرن الـ ١٩م، تعريب: القس بولا البراموسى، ج ١ ص ص ٥٥-٥٦.

*حول أديرة وادى النطرون، انظر: عمر طوسون، نفسه، ص ص ٢٣ وما بعدها؛
منير شكرى، أديرة وادى النطرون، رسالة مارمينا الخامسة، ١٩٦٢، ص ص ١٠ وما
بعدها؛ مورييس مكرم، الأديرة الغربية، ص ص ٥٧ وما بعدها؛ عزيز سوريال عطية،
نشأة الرهبنة المسيحية، رسالة مارمينا عن الرهبنة القبطية، ١٩٤٨، ص ص ١-٣٨؛
أيضاً:

-White, E., The Monasteries of Wadi'n Natrun, 2. Vols., N. Y.,
1926-1933; Atiya, op. cit., p. 61 ff.

*حول الحياة والرهبنة والديرية عموماً فى مصر، انظر: بجانب الهوامش السابقة، منير
شكرى، آباء السبرية. ما كتب عنهم وما لهم من أثر عالمي؛ رسالة مارمينا عن الرهبنة
القبطية، ١٩٤٨، ص ص ١٤ وما بعدها؛ مصطفى شبيحة، نفسه، ص ص ٢٠٠ وما بعدها؛
حنانيا السريانى، نفسه، ص ١٥، ٨٦.

-Minardus, O., op. cit., p. 80 ff.

-Worrell, A., Short Account of The Copts, Michigan, 1945, pp. 8-9.

*حول مقارنة بين الحروف المصرية الساكنة والحروف المتحركة فى اللغة القبطية،
انظر:

-Gardiner, A., Egyptian Grammar, Oxford, 1979, pp. 5-6.

-Worrell, op. cit., p. 8.

-بهاور لبيب، لمحات من الدراسات المصرية القديمة، ط ١٩٤٧، ص ١٤٠.

*حول الفن والمجتمع المصرى، راجع:

-محمد عبد الفتاح السيد سليمان، المتغيرات التاريخية فى خلال القرنين الثالث
والرابع الميلاديين وأثرها فى الفن المصرى، (دراسة حضارية)، رسالة دكتوراه،
جامعة الإسكندرية، كلية الآداب، (١٩٩٨)، غير منشورة، ص ص ٢٢٨ وما
بعدها.

الفصل الثانى

العناصر المحلية فى العمارة المسيحية المبكرة فى مصر

تعتبر مسألة البحث عن حدود معمارية محددة لممارسة العقيدة المسيحية فى الفترة المبكرة خلال القرنين الثالث والرابع الميلاديين من الأمور الصعبة التى تعوقها أسباب وعوامل كثيرة من أهمها نواضع الشكل والحجم والتصميم الهندسي والمعماري المستخدم من قبل تلك الفئة تحت ضغوط اجتماعية مثل الفقر والاحتلال الروماني وغياب الوعي الديني والاجتماعي. وقد يندرج ضمن تلك الأسباب أيضا وبصورة واضحة غياب الأمور الطقسية وتحديدها بصورة موحدة وثابتة فى الفترة المبكرة، وهو الأمر الأساسي وراء عدم تحديد هيكل معماري بمواصفات خاصة تمارس فيها العقيدة بحرية كاملة. هذا فضلاً عن أنه إذا كانت هناك أمثلة معمارية كنسية أو دينية ورد ذكرها عند أغلب المؤرخين المسيحيين المبكرين، فأنا نجد أنها قد تغيرت تماماً بعد الاعتراف بالمسيحية فى بداية القرن الرابع الميلادي، ولم تستطع تلك الأمثلة المعمارية أن تقاوم عوامل الزمن أو التوسع المسيحي المنشود فى تلك الفترة. فتم إزالتها وتعديلها، وبالتالي لا نستطيع أن نقف على أرض ثابتة فى تحديد هوية معمارية دينية فى مصر خلال تلك الفترة المبكرة^(١).

نحاول فى هذا الجزء إلقاء الضوء على ما تبقى من الأمثلة المعمارية القبطية فى مصر والمتصلة بالممارسة الطقسية أو الجنائزية، وذلك من خلال محاولة لإثبات تفاعل تلك الأمثلة والبيئة المصرية وتأثير العناصر الوطنية فى تحديد الشكل المعماري المناسب لعمارة الأديرة والكنائس وديار الخدمة المختلفة.

أولاً : الهوية المعمارية القبطية المبكرة

مما لا شك فيه أن هناك صعوبة في تحديد هوية معمارية قبطية في مصر خلال الفترة المبكرة، ولعل من أهم الأسباب التي أسهمت في ذلك هو عدم وجود شكل معماري محدد يتفق مع العقيدة المسيحية المبكرة منذ بداية انتشارها في مصر، ولعل هناك عناصر أساسية كونت معايير تلك الصعوبة^(٢) ويمكن إيجازها في العناصر التالية:

العنصر الأول: يتصل بمسألة التصاق المسيحية منذ بدايتها الأولى مع العقيدة اليهودية، وتأثيرها المباشر إلى حد ما بالممارسات الطقسية اليهودية، حتى أصبح هناك تأثير خاص بالمجتمع اليهودي في التكوين المعماري الديني لشكل الكنيسة فغابت بذلك عنصر الاستقلالية المعمارية للعقيدة الجديدة منذ بدايتها ولفترة طويلة بعد الاعتراف بها في القرن الرابع الميلادي.

العنصر الثاني: قد يتصل بالتفوق الروماني في العمارة وهندسة البناء، فقد أسهمت حركة التطور العمراني الكبيرة والتفوق من ناحية التصميم والتنفيذ للعمارة الرومانية على إضفاء مفهوم الاحتواء على النماذج المعمارية المقترحة من قبل المسيحيين، وبالتالي كان من الصعب علينا تحديد هوية العمارة المسيحية خارج عباءة العمارة الرومانية، وهو الأمر الذي جعل هناك اختلاط كبير عند الباحثين في الاندماج الحادث في العمارة القبطية بين النظام البازيليكي ومفهوم ممارسة العقيدة في المنازل المصرية المعاصر للأحداث آنذاك.

العنصر الثالث: جاء بصورة تلقائية - وإن يبدو في أغلب الأحيان من أهم العناصر في تحديد هوية العمارة القبطية - وهو متعلق بمسألة التكيف العمراني وتفاعله مع عناصر البيئة والثقافة والموروث الحضاري، وذلك من خلال استغلال واستخدام وتعديل المكان أكثر من مرة وبإمكانيات بسيطة وأفكار هندسية متواضعة وبشكل يلائم مفهوم العمارة الطقسية المسيحية الممارسة في مصر بخصوصية شديدة. تلك الظاهرة أسهمت إلى حد ما في توقف حركة الإبداع الجمالي عند المصريين الأقباط، والتي واكبت أيضاً تدني المستوى الاقتصادي لفئة فقيرة ومتواضعة ومحتلة، ونادراً ما كان

بينهم أقباط على مستوى اقتصادي عالي يستطيعون إقامة صرح ديني متكامل له سمة إبداع فني وجمالي آنذاك.

هذا الأمر جعل القائمين على بناء الصرح المعماري القبطي يستعينون بنماذج معمارية قديمة، بدأت بالاستعانة بالمعابد الصغرى ثم الكبرى وتعديل الأماكن الفسيحة بداخلها بعناصر ومواد معمارية ببنية مثل بناء حجرات وأسوار بالطوب اللبن وعليها طبقة رقيقة من الملاط الأبيض (الجص)، وذلك من أجل إعدادها كموقع ديني مسيحي محلي مناسب آنذاك، ولم يبالوا أو يرفضوا العقيدة المصرية القديمة في المعبد والمعبود والطقوس، حيث مثلت لديهم نموذجاً للموروث الشعبي- الديني الذي اعتبر أساس معرفي للعقيدة الجديدة وترك تأثيره الكبير في العقيدة وطقوسها وعمارتها وفنونها عموماً.

الأمثلة الدالة على ذلك كثيرة (سوف نستعرضها لاحقاً) ولكن يهنا هنا التركيز على الإقامة الدينية والسكنية داخل المعابد المصرية القديمة، فقد هيأ ذلك نوعاً من التأثير المعماري في العمارة القبطية مثل الصالة الكبرى والممرات الجانبية، قدس الأقداس (الهيكل) المذابح، صالات الأعمدة، البهو الخارجي، المداخل المنكسرة وغيرها من التأثيرات المعمارية. بل أن الأمر وصل إلى حد استقطابهم لعناصر معمارية متكاملة يجلبون معظمها من المعابد القديمة أو المقابر المجاورة لمكان إقامتهم، فجاءت الأعمدة الجرانيتية وتيجانها، والأفاريز النحتية بما عليها من نقوش هيروغليفية استخدموها إما في بناء درج السلالم أو أسوار أو دعائم هيكلية بين الحجرات، كذلك المذابح القديمة التي عدلت لتواكب طقوس المذبح في العقيدة الجديدة. وبالتالي فإن انتقال عناصر معمارية قديمة واستخدامها مرة أخرى في العمارة القبطية، قد ترك تأثيراً كبيراً في إضفاء صفة محلية للطرز المعمارية المنفذة في مصر عبر عصورها، وهو الأمر الذي يقف عائقاً أمام آراء العديد من الباحثين الذين بحثوا عن أصول العمارة القبطية في مصر سواء في الجانب الكنائسي أو الديري، فالبعض ذهب - في إصرار غريب - إلى التأثير البيزنطي أو السوري، ويبدو أن مفهوم الإصرار هنا جاء برؤية سياسية (قديماً)، ولكن يكفي للرد على هؤلاء أن هناك محلية وطبيعة مصرية في مفهوم الشكل المعماري الذي يتفق مع الجوانب البنائية والاقتصادية والنفسية والاجتماعية، وهو الأمر

الذى بدوره يختلف عن مفهوم العمارة البيزنطية التي بدورها تختلف فى ظروفها البيئية والاجتماعية عن مصر. فإذا فرض أن انتقلت عناصر فنية من بيزنطة إلى مصر واستقرت وانتشرت - ويجب الاهتمام بمفهوم الاستقرار والانتشار والتكرار - فهي بالتالي قد لاقت قبولاً فى جوانب الذوق العام المصري واندمجت معه، وهو ما يمكن تسميته بالاستقطاب والهضم والاندماج، ولكن هل يمكن أن نطلق عليها آنذاك "تأثير بيزنطي" ؟ إذن فقد سارت تلك الجزئية ضمن عناصر معمارية مصرية مندمجة معهم بصورة طبيعية تخدم مفهوم المحلية الخاصة فى مصر، وخير دليل على ذلك أن المصري المسيحي فى العصر الروماني المتأخر كان يمارس العقيدة المسيحية فى أي مكان تطأه قدماءه، ولم يبال بأهمية المكان أو تكوينه المعماري، تلك الظاهرة جعلته لا يبالى بالعناصر المعمارية سواء المحلية أو الوافدة، حيث تركت تلك الظاهرة تأثيراً فى إدراكه للمكان فى الشكل والتصميم، وجعلته قادراً على ممارسة الطقوس المسيحية فى سراديب أو مقابر أو معابد وثنية أو أمام حنية يبنيها فى منزله الريفي المتواضع.

من هنا يمكن القول بأن العمارة القبطية المبكرة لم تكن لديها المبررات الكافية لاستقطاب طرز معمارية وافدة من بيزنطة التي لم تتكون بداخلها مستويات ثقافية أو حضارية أو معمارية مناسبة حتى نهاية القرن الرابع الميلادي تستطيع أن تصدرها لمجتمع حضاري لديه أمثلة شامخة وقائمة ومعاصرة له. وبالتالي فإن مفهوم الأصالة المحلية فى العمارة القبطية يمكن بسهولة إدراكه فى العديد من الأمثلة التى سوف نورد لها فى هذه الدراسة، وليكن هدفنا البحث عن خصوصية محلية لهذه العمارة فى مصر.

خلال القرنين الخامس والسادس الميلاديين، تبدأ حركة انتشار الكنائس والأديرة فى مصر، وعلى الرغم من أن تحديد تلك البداية جاء من قبل المصادر الأثرية المتوفرة لدينا حتى الآن، إلا أن هذا لا ينفي وجود كنائس مبكرة قبل هذا التاريخ^(٣)، ولكن التطور المعماري للكنيسة أو التكوين الدبرى قد نستطيع أن نميزه ونحدد ملامح تطوره منذ القرن الخامس الميلادي. وقد واكب هذا الانتشار أن المسيحية انتقلت من مفهومها الخاص بحرية العبادة عند الأفراد إلى هيمنة كنسية مقننة ومقيدة، وبالتالي فإن ظهور الكنائس الكبرى لاستيعاب أعداد كبيرة من المؤمنين الذين يتوافدون عليها لتقديم

الصلوات وممارسة العبادات تحت سلطة الكنيسة والأساقفة المعينين، قد ألزم ذلك تحديد أماكن كبرى يعينها مع استحداث نماذج معمارية متطورة تواكب الظروف البيئية والمناخية وتحقق مفهوم السيطرة الكنسية في ظل الصراعات المذهبية خلال القرنين الرابع والخامس الميلاديين.

ويبدو أن إحساس المصريين بالضغط اللاهوتي والإنشاقات المذهبية قد أثر على زيادة مفهومهم السلطوي في السيطرة على عقيدتهم والدفاع عنها وعن مريديها حتى لا ينفصلوا عنهم، وبالتالي انتشرت الأبروشيات في معظم المدن المصرية آنذاك. على الرغم من ذلك فإنه من الصعب حتى الآن تحديد أغلبها، والتي كانت تحتوى على عدد كبير من الكنائس لا نستطيع أن نثبت الشكل المعماري الخاص بها حتى الآن إلا من خلال أقوال المؤرخين المسيحيين أو العرب، فعلى سبيل المثال لم يعثر على أطلال كنيسة واحدة في مدينة الإسكندرية على الرغم من كونها صاحبة الفكر المسيحي في حوض البحر المتوسط في تلك الفترة^(٤)، ويمكن قياس ذلك على أغلب المدن المصرية الأخرى التي شهدت مرحلة تطور وتغيير عمراني كبير بعد الفتح العربي. فالاكتشافات الحديثة قد حددت إلى حد ما ملامح بعض الكنائس في مدن مثل أنتينوبوليس تتفق مع ملامح بقايا كنيسة هيرموبوليس ماجنا^(٥)، وتعطينا نموذج لعمارية القرن الخامس الذي يمزج بين مفهوم العمارة المصرية القديمة والعمارة الهلنستية-الرومانية، وهو اندماج نابع من محلية شديدة الخصوصية جاءت لتلبية متطلبات شعائر دينية جديدة، وبالتالي كان من الضروري وجود صالة كبرى واسعة لاجتماع سكان البلدة أو الإقليم لا يمكن حمل سقفها على الحوائط فقط، فكان لابد من زرع أعمدة بداخلها، والنموذج الديني القريب إليهم آنذاك هو صالة الأعمدة الكبرى في المعابد المصرية، والتي كانت تعتبر باعثاً للرهبنة والقداسة، وبالتالي فمفهوم البازيليكا لم يكن بالضرورة تأثير روماني، فهو مصري في المقام الأول، بينما استخدمت التكوينات المعمارية (الهلنستية - الرومانية) لكونها اللغة المعمارية الممارسة في مهنة البناء والتشييد آنذاك، وكذلك إمكانية تنفيذها لكونها سمة عصرية وسريعة التنفيذ وقليلة التكاليف، وهو الأسلوب الواقعي في مفهوم العمارة المحلية في مصر آنذاك، فالعديد من المدارس الفنية المعمارية في مصر قد

ازدهرت خلال القرنين الخامس والسادس الميلاديين بإنتاج نماذج معمارية تراكب تطور العقيدة المسيحية المحلية مصرية الطابع.

ومع دخول العرب إلى مصر في منتصف القرن السابع الميلادي، شهدت البلاد حركة غريبة من الهجرة والتبديل والانكماش التوسعي في العمارة الدينية المسيحية، وبدأت حركة الانتقال تساهم في تغيير الطبوغرافية العاملة لمواقع الكنائس والأديرة حتى أن حركة البناء بعد الفتح العربي قامت على أنقاض الكنائس والأديرة الماضية، الأمر الذي ساهم بصورة فعالة في زيادة صعوبة البحث عن مضمون معماري مستقل، كما أنه ألقى بظلاله الكثيفة على الوصول إلى حركة تطور معينة في ظاهرة معمارية، ولم يكن التغيير والاستحداث المستمر بعد الفتح بهدف ديني أو فني، فيمكن القول بأن ظاهرة العشوائية المعمارية الواضحة في العمارة القبطية تزيد من قوة العنصر المستخدم، وتواكب عشوائية انتشار المسيحية ومراحل تطورها الكبيرة في مصر، وهو ما يمكن تقديمه كرد على أصحاب التأثيرات البيزنطية أو الخارجية.

ثانياً: عمارة الكنائس ودور العبادة

اتجهت المباني الكنسية في مصر لمواجهة تجمعات المؤمنين الذين يتوافدون من أجل إقامة الصلوات وممارسة الطقوس والعبادات شأنهم في ذلك شأن أسلافهم المصريين الذين كانوا يتوافدون على المعابد الشعبية لممارسة الشعائر الدينية. ومن المؤكد أن هناك ثمة علاقة بخصوص مكان العبادة بين العصرين، وأن الاتجاه إلى المعبد مثل الاتجاه إلى الكنيسة، بل أن المتابع للوجود المسيحي في المعابد المصرية القديمة يجد أن هناك حالة من الإصرار عند المسيحيين الأوائل على اعتبار أن المعبد القديم أو المقبرة هي المكان المقدس الوحيد على أرض مصر، وبالتالي ترك ذلك تأثيراً واضحاً في التكوين المعماري لشكل البناء المقدس الخاص بالمسيحيين المصريين. هذا الاتجاه لا يتعارض مع مفهوم التخطيط البازيليكي الذي رغب العديد من العلماء أن يحدوا به مخططات الكنائس المصرية المبكرة، ولكن مناقشة هذا التخطيط وتطور عناصره المعمارية لابد أن يكون مقترنة بعنصر البيئة والمجتمع في مصر، ولا يمكن مناقشتها بمفهوم الهندسة المعمارية عالمية الطابع ذات السمة الغربية البعيدة عن البيئة

وتفاعلها مع المجتمع المصري. وبالتالي يجب الاعتراف بأنه ليس هناك طرازاً محدداً عالمي الطابع اتخذ في مصر كنموذج لعمارة الكنائس، فقد اختلفت النماذج المعمارية من إقليم إلى آخر، فالطرز كانت متعددة منها، البازيليكي، والقبطي، والبازيليكي المقرب، والمربع ذو قبة، والدائري وغيرها، وجميعها نظم معمارية متكاملة كشفت عن عناصر فنية تزيد من قوة التأثير المحلي في التكوين المعماري الكنسي في مصر، في مناطق باويط وكاليا وسقارة وغرب الإسكندرية وغيرها من المدن المصرية، وسوف نحاول هنا أن نستعرض تلك الظواهر المعمارية وتوضيح مفهوم تطورها حتى الفتح العربي.

تتصدر الأمثلة القليلة التي يمكن من خلالها تتبع ظاهرة بناء الكنائس القبطية في مصر في مناطق هيرموبوليس ماجنا (الأشمونين) والديرين الأبيض والأحمر بسوهاج، دير أبو مينا بمريوط، نماذج كنسية عثر عليها في باويط وسقارة وكاليا، بالإضافة إلى أمثلة أخرى حديثة الاكتشاف في بلوزيوم وأنتينوبوليس، كذلك في منطقة شمس الدين (بالواحة الخارجة) ودير الحجر (بالواحة الداخلة)، وفي حفائر دير النقليون Naqlun بالفيوم، وبعض المقابر التي تحولت إلى كنائس في أناسيا، الكنيسة الكبرى في كاليا 195 QR^(١)، تلك الأمثلة تحقق مفهوماً مفاده أن نظام الكنائس المستقل لم يكن معروفاً في مصر إلا بعد الاعتراف بالمسيحية حوالي منتصف القرن الرابع الميلادي. أما البداية أو مفهوم المبنى الديني العقائدي قبل تلك الفترة، فيحتمل أن يكون قائماً على مفهوم تعديل أحد المباني العامة أو الخاصة مثل المنازل أو المعابد القديمة أو المقابر أو السراديب من الناحية المعمارية وذلك بإضافة عنصر حيوي لممارسة الطقوس الجديدة مثل الحنايا Apsis، وهو الجزء المعقود نصف الدائري أو متعددة الضلوع أو على شكل بيضاوي يمثل الجهة الشرقية دائماً، وهو (القبلة) للممارسات الطقسية^(٢). وبالتالي فإن انتشار أو استحداث تلك الحنايا في بعض المباني القديمة غير الكنسية قد يكون سبباً مقنعاً لممارسة الطقوس المسيحية في مصر في فترة ما قبل الاعتراف بالمسيحية، بل ظلت ظاهرة معمارية مصرية الطابع ربما حتى القرن السادس الميلادي، فالأمثلة القليلة في مقابر البجوات ومبنى كوم أبى جرجا غرب الإسكندرية أمثلة ظلت قائمة منذ القرن الرابع الميلادي وحتى القرن السادس الميلادي.

ففى مقابر البجوات بالواحة الخارجة^(٨) (شكل ١-٤) يمكن رصد تلك الظاهرة بشكل مميز ومقنع، فقد حدث تعديل هام ومستمر لعمارة المقابر وتحويلها إلى أماكن للعبادة، ويمكن ملاحظة ذلك فى المقابر رقم (٢٣، ٢٤، ٢٥) على التوالي (شكل ٥-٦)، ففى المقبرة رقم (٢٣) أزيل الجدار الفاصل بين الحجرتين وأقيم صفان من الأعمدة وهو نمط يقترب من النظام البازيليكي فى مرحلة مبكرة من التواجد المسيحي فى الواحات. ومع مرور الوقت أضيف تعديل آخر فى المقبرة رقم (٢٤) والتي استحدث بها مدخل رئيسي مدعم بدعائم حتى يتحمل دخول وخروج المؤمنين، كما وسعت المقبرة من الداخل بدليلز طويل ملاصق لمقبرة رقم (٢٣) وزودت بحنية ومحراب Bema وهو مكان مغلق لتقديم خدمة القداس وهو يشارك الحنية فى التكوين المعماري. وكان محراب الكنيسة القبطية عادة يعلو مستوى الصحن (أرضية المبنى عموماً) حتى ينظر إليه من المدخل فى خط مستقيم، تلك الظاهرة لم تكن متوفرة بالكامل فى المباني القديمة، وكان من السهل آنذاك أن يعلو سطح المحراب أو الهيكل وهو ما كان متوفر فى المقبرة رقم (٢٤) حيث تم فصل الهيكل عن الصحن بحاجب خشبي لا تزال آثاره واضحة حتى الآن. وتعطينا التوسعات المعمارية الحادثة فى المقبرة رقم (٢٤) دلائل هامة على أنه ليس على المصريين قيود فى الالتزام بشكل معماري معين لإقامة شعائرهم الدينية بداخله، والاكتفاء ببعض التعديلات التى تدخل فى صميم الطقوس ولا غنى عنها مثل الحنية والمحراب، وهو نفس التعديل الذى نجده بصورة مشابهة فى المقبرة رقم (٢٥)، والتي تحولت مع المقبرتين (٢٣، ٢٤) إلى مكان كنسى كبير فى المنطقة يحتمل أنه يعود إلى النصف الأخير من القرن الثالث الميلادي، وإن كانت بعض التعديلات يمكن إرجاعها إلى القرن الرابع الميلادي.

وفى فترة زمنية لاحقة (حوالي نهاية القرن الرابع وبداية الخامس الميلادي) احتاج المسيحيون فى منطقة البجوات إلى مبنى واسع مع استمرارهم فى المقبرتين (٢٤، ٢٥)، فقد قاموا بتعديل وتوسيع مقبرة خاصة كبرى يحتمل أن تكون لأسرة ثرية أطلق عليها المقبرة رقم (١٨٠) (شكل ٧-٨) وهى مقبرة تخضع فى تصميمها للشكل العام لمقابر البجوات حيث الحجرات المربعة ذات السقف المقيب، ثم بعد التعديل وإزالة الحوائط والفواصل الجدارية لتكوين صالة كبرى استحدث النظام البازيليكي المبكر^(٩)، فالمبنى

يتكون من ثلاثة أروقة داخلية تفصلها عشرة أعمدة مقسمة إلى صفيين، وفي نهاية الجانب الشرقي دعامتان إحداها سميكة عن الأخرى، وهما يكونان معاً هيكل الكنيسة. ولأن المبنى مصمم باتجاهات معينة ولم يراع فيه جدار القبلة الشرقي، فقد وضعت الحنية في حجرة المدخل وهي مباشرة للداخل الذي ينعطف يمناً إلى صالة الاجتماعات، وهناك حجرتان في الجهة الغربية خصصت للقرايين أو لطقوس تناول المباركة، كما أن المبنى من الخارج أحيط برواق معمد بأعمدة دائرية لإضفاء عنصر التخصص بين مباني المقابر الأخرى المحيطة به. تلك الكنائس المقامة وسط مقابر البجوات توحى بشبه ديرية خاصة. ولكن نجد أن معظم المقابر قد حدثت بها تعديل من أجل إعدادها لممارسة الطقوس الدينية أو لكي تلائم حياة راهب في قلايته أو صومعته (شكل ٩-١٢)، وبالتالي فإن تلك الكنائس كانت مخصصة لممارسة العبادة من هؤلاء الرهبان الذين سكنوا تلك المقابر على أطراف مدينة البجوات.

ويمكن متابعة ظاهرة التعديل أيضاً في منزل كوم أبو جرجا جنوب غرب الإسكندرية^(١٠)، (شكل ١٣-١٨) والذي بنى بداخله سرداب من حجرتين أعدا خصيصاً للممارسة الدينية، ويوضح تخطيط الحجرتين أنهما نفدتا من أجل شعائر دينية خاصة بأهل المنزل أو المحيطين بهم، فالسرداب محفور في الصخر يصل إليه بسلم يفتح على صالة مربعة الشكل متصلة أصغر حجماً (مربعة) مزودة بحنية رسم عليها بالفريسكو منظر لمتعبد يقف في حدائق الجنة، والتكوين المعماري في الحجرتين بسيط للغاية وتلقائي في إثبات مساحة واسعة وزخارف جدارية دينية متصلة بالمفهوم الروحاني للشعائر الدينية مثل صور تبشير السيدة العذراء وصورة للقديس أبي مينا وسط الجميلين، وزخارف هندسية ونباتية، على الجزء المستطيل بين الحجرتين صور الفنان بورتريه للمسيح بين رؤوس الملائكة.

وتذكرنا فكرة اتصال الحجرتين معاً في مبنى دنيوي في الفترة ما بين نهاية القرن الخامس وبداية السادس الميلادي بمبنى علم شلتوت^(١١) (٣٠ كم غرب الإسكندرية - العامرية) حيث استحدثت تلك التعديلات بنفس الكيفية في حجرتين تم تزويدها بزخارف جدارية دينية وهندسية ورمزية مع وجود حنية شرقية، وبالتالي أصبحت الممارسة الطقسية هنا تضم عناصر أساسية صالة كبرى أو حجرة واسعة، زخارف جدارية دينية

وزخرفية وهندسية، حنية ومحراب، تلك الخصائص المعمارية حددت مفهوم أو نمط الكنيسة القبطية محلية الطابع منذ القرن الثالث تقريباً وحتى القرن السادس الميلادي، وهو مفهوم أوجدته حرية العبادة وحرية الأماكن وحرية العناصر الزخرفية المختارة بما يتفق مع ظاهرة التعديل التي كانت أولى الظواهر المعمارية في مصر المسيحية. ويمكن متابعة الحدود المعمارية للكنيسة القبطية في القرنين الخامس والسادس الميلاديين من خلال التكوين البازيليكي المعتاد الذي يتكون عموماً من صالة كبرى مقسمة إلى ثلاثة أجزاء أكبرها الصالة الوسطى^(١٢)، ويتم التقسيم بواسطة صفين من الأعمدة التي تبدأ من المدخل حتى الحنية الشرقية، ويبدو أن هذا التكوين المعماري قد يحدث له إضافات أو تعديلات معمارية تتفق مع البيئة وعدد المؤمنين الذين يتوافدون للصلاة، وكذلك روح التصميم ذاته، (أساسه، المواد المستخدمة في بناءه، طرق البناء وغيرها).

ونجد أن التأثير المعماري للمعابد الفرعونية قد يكون الموحى الأول لهذا التصميم^(١٢)، ولا نستطيع أن نغفل التأثير الكلاسيكي في النظام البازيليكي، ولكننا نناقش هنا هذا النظام المعماري بما يتفق وأذواق المعاشة له والاحتياجات الضرورية من توسيع وإضافات وخدمات يومية. ومن هنا يمكن القول بأن الطراز المنفذ في مصر هو طراز مصري نابع من خبرة مصرية متعايشة مع النماذج المصرية والكلاسيكية فترة طويلة حتى صارت الظواهر المعمارية الكلاسيكية جزء لا يتجزأ من عمارة العصر، وبالتالي تلك الكنائس لم تنفذ من جانب الحكومة برؤية عالمية الطابع فتلتزم بطرز معينة، بل أن المحلية الشديدة قد تبدو واضحة في طرق البناء وأعمال المحار الجصية المبطن للجدران لإخفاء رداءه الأحجار وعدم استوائها. كذلك الاتجاه إلى عناصر التكوين المصري في المعابد الفرعونية الجنائزية الطابع والتي تتصل بالاستقامة المحورية من المدخل حتى قدس الأقداس أو حجرة المقاصير، تلك الحدود المعمارية نجدها متميزة في المبنى البازيليكي الذي يعتمد على المحور المستقيم من المدخل حتى الهيكل والحنية، ومع الزيادة التي تقضيها ضرورات العمل الطقسي من زيادة عدد الحجرات التي وزعت خلف الهيكل، وهي حجرات خاصة بالقرابين والكهنوت وغيرها من الأمور الطقسية، وهي ظاهرة نجدها واضحة في عمارة المعابد الجنائزية التي

أحيطت بحجرات متعددة الاستخدامات للكهنة المحلية ولأنواع مختلفة من الطقوس الجنائزية، ويمكن الاستدلال عليها في كنائس هرموبوليس ماجنا^(١٣)، (شكل ١٩) وكنيسة دير الأنبا شنودة (بالدير الأبيض)^(١٤) (شكل ٢١-٢٣) وكذلك في التعديلات التي قامت عليها أنقاض الكنائس الثلاث في دير باخوميوس (بفاو قبلي)^(١٥)، (شكل ٢٠) هذه الظاهرة يمكن من خلالها تحقيق مفهوم التطور المعماري وفقاً لاحتياجات المؤمنين وروح العقيدة وعصرها، وهو ليس بتأثير غربي كما هو معتاد الرجوع إليه دون إحساس بطبيعة المكان وطبوغرافيته والرؤية الاجتماعية والثقافية للمجتمع المصري في تلك الفترة.

في سقارة وبجوار مجموعة زوسر تم الكشف عن ظاهرة معمارية كبرى متمثلة في عمائر دير الأنبا أرميا (شكل ٢٤-٣٠)، وقد أسهمت مجموعة زوسر الجنائزية والمقابر والمعابد المصرية المجاورة لهذا الدير في التأثير على عناصره المعمارية بصورة مادية ومعنوية، فبعيدا عن التكوين الديرى- الذي سوف نتحدث عنه لاحقا- يهنا هنا الكنيسة الكبرى التي نفذت لأول مرة على مستوى أعلى من مستوى سطح الأرض^(١٦)، فالكنيسة يمكن الصعود إليها بسلم مجاور للجدار وهو نظام فرعوني معروف في المعابد الجنائزية، والمبنى منفذ على النظام البازيليكي ويحتمل أنه قام فوق أنقاض كنيسة صغيرة أسفله من القرن الخامس الميلادي، ويقع مدخل المبنى جهة الغرب ويفتح على صالة أمامية، وهو مدخل منكسر ذو بهو مقسم إلى ثلاثة مداخل، كل مدخل يحتمل أن يكون قائماً على عمودين متصلين بعقد دائري أو بيضاوي، تلك المداخل تؤدي إلى الصالة الرئيسية في المبنى وهي مقسمة على نمط المعبد المصري حيث تنتشر الأعمدة فيها على ثلاث اتجاهات (جنوبية وشمالية وغربية) في صفوف، الصف الغربي يواجه المدخل، والصفان الشمالي والجنوبي يقسمان الصالة إلى ثلاثة أجزاء أوسعهم الجزء الوسط، ففى الجهة الشرقية نجد حنايا الكنيسة، وهي حنية كبرى فى الجدار الشرقي يستندهما فى وقت لاحق حنية أخرى يتقدمها هيكل خشبي قائم على دعائم حجرية فى الأرضية، تلك الحنية الجديدة تبدو أحدث من الحنية الخلفية المقامة دون بروز خارجي فى جدار الكنيسة، وهو نمط يميز الكنائس القبطية فى مصر، ومن المحتمل أن تكون الاحتياجات الكهنوتية قد ألزمت رهبان هذا الدير بإنشاء مجموعة من الحجرات الخلفية

للقرابين وأدوات الطقوس، لذلك عملوا على تقديم الحنية حتى جدار الهيكل القديم الذى استبدلوه بهيكل آخر وذلك للاستفادة من تلك المساحة الخلفية.

وقد ازدهرت فى عمارة الأنبا أرميا الأخاديد المنحنية أو الحنايا الصغرى والكبرى المزينة على الجدران الشرقية أو الغربية لحجرات الدير عموماً، تلك الظاهرة مصرية الطابع وهى إحدى سمات الطراز المعماري القبطي فقد خصصت قديماً فى المعابد المصرية كمقاصير لوضع تماثيل الآلهة أو بعض الدفقات الطقسية فى المعابد الجنائزية مثل دفنات سايس وبوتو، ففي إحدى الحجرات الكبرى فى دير الأنبا أرميا (حجرة ٤٠، ٤٧) (١٧)، (شكل ٢٨-٢٩) والتي تحولت إلى كنيسة بعد أن اكتظ الدير بالرهبان، أو لبعد الكنيسة الرئيسية عن مكان إقامة هؤلاء الرهبان، خصصت تلك الحجرة كمكان لممارسة الطقوس الدينية، فقد تم إزالة الجدران بين الحجرتين، وصمم فى الجدار الشرقي ثلاث حنايا (مقاصير) خاصة رسم عليها صور للسيد المسيح والعذراء واثنتين من الملائكة. المقاصير الثلاثة (الحنايا) قائمة على عمودين مرسومين على الجدار (بالفريسكو) وهو تقليد ينم عن محلية شديدة فى التعامل مع اقتصاديات المكان الذى ينم عن نقشف وزهد شديدين، وقد استحدث الرهبان إقامة هيكل أمام الحنايا الثلاث والذي جاء على مستوى مرتفع عن سطح الأرض للحجرة، وأقاموا عليه هيكلًا خشبياً يفصل المحراب عن الصالة. تلك السمات قد تحدد لنا أن ظاهرة التعديل لخدمة الممارسة الطقسية كانت ظاهرة معمارية محلية الطابع فى تصميم الكنائس المصرية ذات الطابع الخاص.

فى بازيليك الأشمونين (هيرموبوليس ماجنا) (شكل ١٩) بلغ الطراز البازيليكي أقصى حدوده، وعلى الرغم من الاتجاه نحو التأثير البيزنطي فى الأشمونيين، إلا أننا نجده يميل إلى ظاهرة محلية مصرية الطابع لم نجد لها مثيل متكامل خارج مصر، وهى ظاهر الحنايا الثلاث فى الجزء الشرقي من الكنيسة (١٨) أو ما يعرف بطراز (تتراكوش) The Tertaconch (الحنايا الثلاث) (١٩) التي أقيمت على مستوى أعلى من سطح أرضية الصالة لحمل الهيكل الذى يحتوى على مذبح وهيكل خشبي ربما خصص بعد ذلك لحمل الأيقونات المقدسة. تلك الظاهرة، عرفت خطأ بالطراز الصليبي أو البازيليكي نو الأجنحة الصليبية، ولكنه يختلف عن البازيليكا ذات الشكل الصليبي

والمنتشرة في بيزنطة وسوريا والقائمة على حنية واحدة وذراعين إما على شكل مربع أو شكل مستطيل وفي بعض الأحيان كان الشكل نصف دائري^(٢٠)، بينما نجد هنا التكوين الدائري منفذ بعناية شديدة متساوي في المساحة والحجم، ويبدو أن تأصيله كان في كنيسة الأسمونين ومؤرخ بالربع الأول من القرن الخامس الميلادي. ثم أصبح سمة محلية في بناء الكنائس، ويمكن الاستدلال عليه في كنيسة دير الأنبا شنودة (الدير الأبيض) وكنيسة دير الأنبا بيشوى (الدير الأحمر)^(٢١). (شكل ٢١-٢٢)

ويبدو أن التطور المعماري للكنائس ذات الحنايا الثلاث كان مرحلياً، فقد تطور بإضافة حنية رابعة، وتصبح الصالة الوسطى مربعة إلى حد ما، والتفسير هنا إما ليوأكب حدود معينة لمساحة أرضية الكنيسة كما هو الحال في كنيسة أبو مينا (الكنيسة الشرقية وكنيسة القبر الثاني) الإسكندرية^(٢٢)، (شكل ٣١-٣٥) أو كان تطور طبيعي لظاهرة التتراكونش ولكن في المساحات الواسعة ذو الشكل المربع، حيث فرضت ظروف وجغرافية الأماكن الواسعة تلك الضرورة وبصفة خاصة الكنائس التي شيدت خلال القرن الخامس والسادس وكانت إلى حد ما غير ملتزمة بالعقيدة النيقية القبطية، وبالتالي فإنه من المحتمل أن يحمل هذا التفسير أيضاً رؤية محلية في الكنائس القليلة التي تحتوي على أربع حنيات دون أن يكون لهم وظيفة طقسية في الكنيسة الكبرى في بلوزيوم، وأيضاً في كنيسة نل الفرما ويرجعان إلى القرن السادس الميلادي^(٢٣).

ويمكن القول أن ظاهرة تعدد الحنايا في التكوين البازيليكي ظاهرة مصرية خاصة بكنائس وادي النيل، فالأمثلة التي عثر عليها في مصر تعود إلى القرن الخامس الميلادي، تتمركز في مصر العليا والوسطى، والقليل منها نجده غرب الإسكندرية مع مثال واحد في سيناء، وبالتالي فإن التفاعل المصري مع هذا الشكل المعماري يعبر عن تأصيله في مصر، كما أنه ليس بإمكاننا حالياً وضع مقارنة مع نماذج كنسية لهذا الطراز في آسيا الصغرى وسوريا، وهو ما حاول (جروسمان) أن يعبر عنه دون أن يذكر لنا الأمثلة الدالة على ذلك^(٢٤)، فضلاً عن أن عوامل ضعف التأريخ في تلك الأنماط من الجانب المعماري آنذاك قد تميل إلى تحديد مدى استقرار الظاهرة وانتشارها وتطورها في مصر، وقد يكون أبلغ وأكثر إقناعاً من حدود التأثير من أمثلها في آسيا الصغرى وسوريا اللذين يرجعان إلى القرن السادس أيضاً.

فضلاً عن ظهور تلك الحنايا بأشكالها المعروفة (نصف دائري - بيضاوي - دخلات مستطيلة قائمة على أعمدة لها عقد علوي) المرسومة أو المنحوتة والمنشرة على جدران البازيليكا، قد يكون نمطاً مصرياً مرتبطاً أولاً بحالة ممارسة العقيدة في الأديرة الرهبانية في مصر داخل كنائس الأديرة، فقد كان وجود حنايا داخل قلايات الرهبان من أهم عناصر التكوين الرهباني في أديرة باويط وسقارة وكاليا وتمثل نموذجاً محلياً في التعامل مع التصميم المعماري المستخدم.

وقد لوحظ في أغلب كنائس مصر العليا أن هناك نمط معين للمدخل العمومي الكنيسة، والذي غالباً ما يتكون إما من مدخل واحد أو ثلاثة مداخل، فالمدخل الواحد (المنفرد) قد يبدو النظام الأقدم للكنيسة، وهو مدخل ذو ردهة يؤدي إلى صالة أمامية، أما المداخل الثلاثة فهي قائمة على فتحات معقودة بسقوف نصف برميلية تمثل مدخل ذو أفنية، وهي ظاهرة تتسم بالتكيف البيئي الخاص بالمنطقة، فبعض الكنائس المصرية المستقلة (وليس القائمة داخل أديرة) كانت تستخدم تلك المداخل المنكسرة ذات الأفنية كنوع من حماية المصلين الذين يتوافدون على الكنيسة قبل أن تفتح، وهي ظاهرة محلية يمكن متابعتها في العمارة الريفية في مصر، ولكن لوحظ أن بعض تلك الواجهات ذات المدخل الثلاثة قد يبدو عليها ظاهرة الاستعراض الفني من زخارف وعقود مركبة تعلوها شرفات ومقاصير عقدية، مثل التي عثر عليها في أديرة سوهاج^(٢٥)، هذا النمط قد يكون مرتبطاً إلى حد ما بظاهرة أقواس النصر الرومانية، ولكن هذا الأسلوب كان يتوقف على الإمكانيات الاقتصادية للكنائس التي في فترات متأخرة (ما بعد القرن الخامس تقريباً) كانت تتقبل معونات مالية أو مادية عبارة عن تنفيذ واجهة للكنيسة من بعض الأباطرة، وهي في نفس الوقت تتوقف على علاقة تلك الرهبان ومفهوم مذهبهم مع الإمبراطور والكنيسة البيزنطية، وبالتالي فمستوى الثراء الذي نجده في المداخل العمومية قد يكون حالة استثنائية فرضت نفسها على عمارة الكنائس في وقت معين.

وعلى الرغم من أن البقايا الحقيقية لكنائس مصر القبطية قد تعود بدون شك إلى ما بعد الفتح العربي^(٢٦)، إلا أنها - كما أشرنا من قبل - تفتقد الإحساس بالأصالة لما حدث بها من تعديلات وتغيرات معمارية أضاعت عنصر الأصالة بيا، وتندرج تحت هذه العبارة كنائس عديدة التزمت حتى الآن بالطابع المصري الخاص الذي يتكون من البهو

الخارجي المكشوف، الصحن أو الصالة الوسطى من الجناحين المكونين للشكل البازيليكي، ثم الهيكل الأوسط الخاص بالشمامسة والمرتلين أثناء تلاوة القداس، وهو يرتفع على سطح أرضية الصحن، هذا الهيكل الخشبي المزخرف يستخدم في بعض الكنائس كحامل للأيقونات، يليه الهياكل الثلاثة التي يقع بداخلها المذبح ثم المدرج الرخامي الذي يتكون من أربع أو خمس درجات على شكل دائري يعلو القبلة أو الحنية التي تصور السيد المسيح فوق العرش. تلك هي السمات القبطية في عمارة الكنائس والمستمرة حتى الآن.

ثالثاً: عمارة الأديرة والقلاليات الرهبانية

إن الثقافة المسيحية الباقية حتى الآن هي ثقافة رهبان، ازدوجت خلالها الرؤية الفردية والجماعية التي نتجت من مفهوم التقنين الرهباني بين نظامي التوحّد والشراسة، فقد كان الانسحاق نحو الفردية والجماعية عنصر تحدده تفاعلات السلطة الكنسية في مصر مع هؤلاء الرهبان الذين أثروا كثيراً في المجتمع المصري لالتصاقهم المباشر به ورؤيتهم المثالية بصفة دائمة.

يقول (ريوفينوس) في *Historia Monachorum* (٢٧):

" لقد رأيت أيضاً رهطاً كبيراً من الرهبان من سائر الأعمال، يعيشون في البرية وفي الريف، وكان عددهم يفوق الحصر، أنهم كثيرون جداً لدرجة أن إمبراطوراً أرضياً لا يمكنه أن يجمع جيشاً كبيراً بهذا العدد، لأنه لا توجد ولا مدينة في مصر وطيبة ليست محاطة بالرهبان أو النساك كما لو كانت محاطة بأسوار".

تشير تلك المعلومة (إذا كانت على صواب) إلى انتشار غير طبيعي للأديرة الرهبانية في مصر، وكان العقيدة المسيحية القبطية في النصف الثاني من القرن الخامس كانت عقيدة رهبان، ومن ثمة كانت عمارتها الدينية المبنية على أطراف المدن لم تكن تختلف كثيراً عن العمانر الدنيوية داخل كردون المدينة أو القرية، فجدد المؤرخ الرهباني (بلاديس) يبالغ في أن مدن بأكملها كان سكانها من رهبان مختلفين^(٢٨). ولكن رغم قلة المصادر المعمارية، إلا أننا لا زلنا حتى الآن نكتشف الكثير من أطلال هذا

العصر الذى تميزت فيه العمارة الدينية بنموذج مصري الطابع منفرد ونابع من احتياجات روحية خاصة بالممارسات الدينية المسيحية^(٢٩).

ومما لا شك فيه أن البدايات الأولى للتكوين الديري لا تزال مبهمة عند الأثريين، وتزداد الصعوبة فى الأديرة التى لا تزال قائمة حتى الآن، ولكننا هنا نحاول أن ندرك معاني معمارية خاصة بالعمارة الديرية تتفق مع روح العقيدة، وتعطى انطباعات عن مفهوم تطورها واقتناع المصريين بها حتى يحققوا من خلالها رؤية إبداعية معمارية خاصة بهم.

هناك مواقع عديدة تحمل سمات العمارة الديرية، مثل أديرة الأنبا ارميا فى سقارة، ودير الأنبا أبوللو ببوايط، وأديرة منطقة كاليا، والمناطق الأصلية القديمة فى أديرة وادي النطرون والبحر الأحمر وأبو مينا، مع المقارنة بأديرة متأخرة فى إسنا والنوبة. ولكن قبل أن نخوض فى تحديد الملامح المعمارية فى تلك الأديرة، يجب أن نناقش مسألة إقامة الرهبان فى الفترة المبكرة فى المعابد الوثنية والمقابر القديمة، وهل كان هذا دافعاً نحو الزهد والتقشف والسكنى مع الآلهة أو مع الأرواح القديمة أم أن الاندفاع نحو ذلك كان بسبب الاضطهاد والهروب منه، وإن كان كذلك فلماذا استمروا فى تلك المعابد قائمين فيها ربما حتى القرن السادس الميلادى ؟

ويمكن القول بأن العلاقة بين المسيحية والوثنية من خلال التطور الدينى خارج مدينة الإسكندرية كانت علاقة سلمية مختلطة غير منفصلة، ولتدعيم ذلك الرأي يجب أن نلقى الضوء على ماهية تلك الاستخدامات المسيحية فى المقابر والمعابد القديمة والتى أفرزت لنا عقيدة مسيحية محلية خاصة لها طابع مميز قائم على أصول حضارية ثابتة. اتخذ الرهبان الأوائل من المقابر المصرية القديمة مسكناً ومركزاً للعبادة والاحتفال بأعياد الشهداء، فالعزلة فى المقابر القائمة فى المناطق النائية والمتطرفة كانت ذات سمات قداسة ورهبة وأحاسيس عالية المستوى بالمفهوم الروحاني. وكان ذلك مكاناً ملائماً لممارسة العقيدة الروحية فى الشق التطبيقي للمسيحية المحلية، فقد عاش كل من أنطونيوس وبولا فى مقابر قديمة، كما أننا وجدنا آثاراً مسيحية فى مقابر بالعمارنة وبنى حسن وأبيدوس ومن أشهرها مقبرة داجا Daga من الأسرة الحادية عشر الفرعونية حيث أصبحت نواة لدير عرف بعد ذلك باسم (دير ابيفانوس)^(٣٠).

ولعل حفائر معبد الدير البحري (الخاص بالملكة حتشبسوت) تدل على اكتشاف دير مسيحي مقام فوق المعبد يعبر - دون شك - عن تحديد مفهوم الالتقاء بين الموروث الحضاري القديم والعقيدة الجديدة، وقد تميزت المومياوات التي عثر عليها في مقابر مدفونة داخل الدير، بسمات فنية خاصة تؤكد هذا الالتقاء، فالتابوت مصور عليه المتوفى بقناع جصي ملون في يده كأس به سائل أحمر (خمر مقدس) وفي اليد الأخرى يحمل سنابل القمح، على ساعده الأيسر صور صليب معقوف، وأسفل الرداء نجد صور للآلهة أنوبيس وأوبوت إله المأوى، مع تصوير سفينة (سوخاريس) Sacharis المقدسة التي تنقل الأرواح للعالم الآخر. هذه المومياوات تبدو أنها خاصة بصاحب الدير المقام فوق معبد حتشبسوت^(٣١)، (شكل ٣٧) وقد اتجه بعض العلماء إلى غنوسية هذا القديس من خلال تلك العلامة (الصليب المعقوف) ومن ثم غنوسية الدير الذي أقيم فوق المعبد المصري في هذا المكان المؤرخ ببداية القرن الثالث الميلادي وحتى بداية القرن الرابع الميلادي^(٣٢).

هذا الاختلاط قد نجد شبيهاً له في مقبرة داجا، وكذلك زخارف جدران معبد دير المدينة، وأيضاً المقبرة رقم ٦٦ بوادي الملكات والخاصة بالملكة نفرتاري، وهو يؤكد تسلسل رهبان طيبة للسكنى وقضاء حياتهم الباقية داخل المقابر المصرية، كما أنها دلت في دراسات أخرى على علاقة العقيدة الروحية الإيزيسية الأوزيرية بنمط العقائد الغنوسية ولا سيما في القرى المصرية البعيدة عن الإسكندرية، وهذا المفهوم أيضاً يمكن تدعيمه حديثاً في مقابر لم تنتشر بعد في منطقة دوش بالوحدات الخارجة ترجع إلى القرن الثالث الميلادي^(٣٣).

وقد تكون مسألة إثبات الممارسة الروحية المسيحية - الغنوسية في المقابر القديمة، جائزة حتى الآن، ولكن الثابت بدون شك هو استغلال المعابد المصرية القديمة واستقرارهم بها ربما حتى القرن الثامن الميلادي. من بين المعابد الهامة، معبد دير المدينة في طيبة، (شكل ٣٨-٤٣) فمن خلال مشاهدة فعلية، نجد أن المعبد مخصص للإلهة حتحور من العصر الروماني^(٣٤)، وحول المعبد أقيم سور من الطوب اللبن (من العصر المسيحي المبكر) لحماية المسيحيين الذين اتخذوا من هذا الدير مسكناً ومأوى ومكاناً لممارسة الطقوس، وانتشرت حول مبنى المعبد مجموعة من القلايات الرهبانية

الصغيرة المكونة من حجرتين أو حجرة واحدة مبنية بالطوب اللبن، وتفتح تلك الحجرات على صالة المعبد الأمامية، ويحتمل أن يكون المعبد قد استخدم ككنيسة مركزية لتلك الحجرات. وقد كتب الرهبان على الجدران الخارجية للمعبد مجموعة من الأدعية والأسماء الخاصة بهم مع تصوير بعض الرموز والزخارف المسيحية، بينما ظلت جدران المعبد من الداخل منقوشة بالنقوش الفرعونية كما هي، ولكن نجد الفنان القبطي قد نحت على البوابة الرئيسية للمعبد وعلى الدخلة اليسرى منها شخصية فارس يرتدى خوذة وملابس عسكرية رومانية الطابع ويمسك بيده سيف طويل يعلو الصليب، وهو هنا يمثل المسيح المخلص الذي يستقبل الرهبان الجدد أو الزائرين للمنطقة. (شكل ٤٣) من الأمور المحيرة في هذا المعبد هي صعوبة عملية التأريخ، والتي أهملها إلى حد ما مكتشفو المعبد الذين اهتموا بالآثار الروماني على حساب الآثار المسيحية^(٣٥). ويمكن الميل أيضاً إلى أن المباني المسيحية في دير المدينة تواكب البدايات الأولى للمسيحية المبكرة في الإقليم الطيبى وتقف بجانب آثار الدير البحري والأطلال المسيحية لكنيسة معبد هابو، والتي يمكن من خلالها تحديد بداية لوجودهم في المنطقة بالنصف الثاني من القرن الثالث الميلادي واستمروا ربما حتى القرن السادس الميلادي، وهي الفترة التي حددتها المصادر التاريخية حول أهمية الإقليم الطيبى في احتضان الأفكار الروحية وخروج رهبان منه وانتشار الغنوسية والعقيدة المانوية هناك، كما أن انتشار الأديرة الباخومية في نجع حمادى وفوه قد يزيد من عمق تلك التأثيرات الروحية في المنطقة، ويدعم مسألة الاختلاط بين الموروث الحضاري والعقيدة الجديدة.

وقد اتخذ الرهبان في الإقليم الطيبى من معابد فيلة وكلابشة وإدفو وإسنا وكوم أمبو أماكن للتعايش السلمي مع العقيدة المصرية، وعلى الرغم من غموض المسائل التاريخية إلا أن الوجود كان قائماً قبل الاعتراف بالمسيحية واستمر بعدها، الأمر الذي يؤكد مسألة الاتصال الثقافي آنذاك، وأن نشاط المسيحية والغنوسية خارج الإسكندرية كان كبيراً وله مبررات قوية تجعله متمسكاً بالإرث العقائدي المصري القديم.

ففي معبد دندرة بنيت كنيسة كبرى خارج نطاق المعبد، (شكل ٤٥) واستمرت منذ القرن الخامس وحتى السادس الميلادي، وقد استغلت أحجار المنطقة في بناء الكنيسة التي امتدت عمارتها حتى حدود المعبد، ويحتمل أن يكون المعبد قد استغل، وكذلك مبنى

الولادة الذى يحتمل أنه استخدم كمعمودية كبرى فى القرن الخامس، والهيكل المعمارية القائمة عند المدخل فوق أعمدة كورنثية كلها قد تعطى دليلاً على استخدام المعبد أيضاً، وهو الأمر الذى يجعلنا نذهب فى تحديد علاقة بين الإلهة حتحور والعقيدة الغنوسية المسيحية، فنجد نفس تلك العلاقة قائمة فى معبد دير المدينة وفى مبنى الولادة فى الدير البحري، وفى معبد حتحور فى فيلة، وفى معبدها فى مدينة هابو، وبالتالي فإن رمزية (حتحور) بالأمومة ومراعاتها للأبناء حديثي الولادة قد يكون مؤثراً فى مفهوم المذهب المصري فى القرن الخامس الذى كان يبحث عن ألوهية قومية للعداء وأبناء الطفل فى مفهوم (السيوتوكس) والدة الإله^(٣٦)، وبالتالي فإن ولادة المسيح كانت تقع دائماً ضمن الأسرار الغنوسية والتي لاقت قبولاً غير طبيعياً عندما تفسر باستخدام موروث شعبي معروف من قبل، وهو نفس السبب الذى اعتمد من خلاله المسيح (حورس الجديد) فجاء مخصصه (النسر) سمة هامة زخرفية داخل حنايا الطقوس الدينية فى معبد دندرة. وبلا أدنى شك فإن العقيدة الغنوسية كانت صاحبة اليد العليا فى توطيد تلك الرموز المصرية فى العقيدة الجديدة، والتي من خلالها تمنح المسيحية قوة ومنحة إلهية خالدة فى المجتمع المصري آنذاك.

ومن هذا المنطلق نجد أن سمة تكوين مفهوم معماري خاص للربان قد انبثق بالضرورة من خلال موروثها الحضاري القديم، وإن كانت هناك عوامل أخرى ساهمت فى ذلك مثل العامل الاقتصادي الذى ارتبط بالربان فى الاتجاه إلى حالات الزهد والنقش والبعد عن المفريات المادية، والانعماس فى الروحانيات، فقد ترك ذلك آثاره الواضحة على عمارة الأديرة، وبالتالي أصبحت خاصية مميزة فى بناء حجرات صغيرة بالطوب اللبن - وهو الشكل الذى عرف باسم (القلاية) والذى يتخذ من القبة سمة أساسية - وهو الشكل الشعبي المحبب للعمارة الديرية فى مهدها وربما امتدت حتى القرن السابع الميلادي.

ونلاحظ أن القلاية فى تكوينها العام تشبه المقبرة المبنية، فالراهب كان يعتبر نفسه قد مات عن العالم الدنيوي، وبالتالي فإن المقبرة هى المثوى الأخير له، وعلى ذلك اتجه للعيش بها، ولكن لماذا تم تعميم هذا المفهوم، وما هى الدوافع الشعبية المقننة بالفكر الاجتماعي التي جعلت المسيحيين يلجأون للمقابر للعيش بها ؟

وكانت الإجابة المتداولة بين العلماء هي البعد عن الاضطهاد واستبداد السلطة الرومانية، وقد يكون هذا التبرير جائزاً أثناء فترة الاضطهاد، ولكن تلك الظاهرة استمرت حتى بعد الاعتراف بالمسيحية وربما ظلت قائمة حتى القرن السابع الميلادي. فمن المعروف أن التاريخ الكنسي المبكر يحتفظ لنا ومنذ القرن الثاني الميلادي بصور كثيرة عن تكريم الكنيسة والمسيحية عموماً للشهداء، كما أن الفلسفة الغنوسية قدمت أيضاً تكريماً للشهيد اعتبرته أحد الطقوس الكنسية المقدسة، ويمكن القول بأن كلمة شهادة μαρτύριον قد سادت لها ترجمة حرفية في اليونانية المسيحية تعني (كنيسة صغيرة لذكرى الشهيد) حيث كان هذا أقصى تكريم استطاعت الكنيسة أن تقدمه للشهداء^(٣٧).

ففي الحقيقة أنه من الثابت منذ منتصف القرن الثالث الميلادي، أن هناك طقوس دينية خاصة بالشهداء في الكنيسة، وأن هذه الطقوس غنوسية الطابع ومرتبطة بوجود مذبح في المقبرة أو الكنائس الصغرى المقامة على شرف روح هذا الشهيد الذي يحتمل أن يكون قد عاش داخل مقبرة وثنية قديمة، أي أن المكان الذي يدفن فيه جسد شهيد كان يقام عليه مذبح، ومن ثم تتحول المقبرة إلى كنيسة صغرى لذكرى هذا الشهيد، ويتوافد عليها المؤمنون. في فترة لاحقة توسعت تلك المقبرة واشترطت الطقوس الدينية الممارسة داخل المقبرة آنذاك وجود كاهن كان يقيم في المقبرة ويطلق عليه اسم (مارتيراريوس) μαρτύραριος أي خادم الشهيد. وعندما يتوفى هذا الكاهن يدفن في المقبرة نفسها بجوار الشهيد ويعين بدلاً منه^(٣٨). ومع مرور الوقت أصبحت المقبرة مركزاً دينياً كنسياً ومقبرة للشهداء والرهبان مثل الحالة التي عثر عليها في الدير البحري، وكذلك في المقبرة رقم (١٥٠) من مقابر البجوات بالواحة الخارجة. (شكل ٤٦-٤٧)

من هنا يمكن القول بأن تلك الطقوس المشار إليها هنا عرفت في الكنيسة القبطية باسم (مارتيرولوجي) أو أخبار الشهداء، وقد جاء ذكرها عند (ترتليانوس ويوسابيوس وكليمينت)، وفي مكتبة وادي النطرون مخطوط (قبطي بحري) به طقس يتلوه الكاهن على روح الشهيد في مقبرة وليس في الكنيسة، وقد ثبت أن هذا الطقس كتب بناءً على القرار رقم (٤٧) من مجمع قرطاجة الذي عقد في عام ٢٥٧م عقب استشهاد أعداد

كبيرة من القيادات المسيحية فى اضطهاد ديكىوس عامى (٢٥٠-٢٥١م) ، وقد أقر هذا المخطوط بتحويل قبور الشهداء إلى قلايات وهو الاسم الذى سار بعد ذلك قلاية الراهب، حيث اختير كذلك حتى يكون الراهب فى مكانة تقارب مكانة الشهيد وأن يقتدى به^(٣٩).

إن تطور العمارة الديرية فى مصر خضعت للاحتياجات الروحية لنوعين من الرهبان المتوحدين والشراسة، فهناك الراهب المتوحد الذى يذهب إلى مقبرة أو سرداب أو مغارة مثل التي عاش فيها الأنبا بولا فى الصحراء الشرقية ووصفها (بلادبوس) بقوله " الكهف الذى اهتدى إليه كان واسعاً من الداخل ذو فوهة صغيرة تغلق بحجر كبير، ويمتاز بنظافته الفائقة وانسباط أرضه ونعومة التراب المنثور عليه وبجوار الكهف بعض النخيل الذى يقات ثمره"^(٤٠).

كذلك هناك مغارة على شاطئ البحر الأحمر يسكن بها رهبان عرفت بمغارة الجفتون، فضلاً عن مغارات الرهبان التي عثر عليها فى قرية (لجع حماد سعيد) قرب أسنا، (شكل ٤٨-٥٠) والتي نحتت فى الجبال بعمق ما بين ٥-٦ أمتار وقسمت من الداخل بحجرات متعددة كصوامع للرهبان، كما إنها احتوت على غرف للطعام والصلاة الجماعية والفردية بالإضافة إلى حجرات المطبخ والمخبز، وزودت بنوافذ علوية أنبوبية للتهوية والإضاءة، وترجع إلى القرنين الخامس والسادس الميلاديين^(٤١)، هذا النموذج يحقق مفهوم ممارسة العقيدة وأهدافها كدوافع لصناعة ببنية معمارية مناسبة دون البحث عن مكان محدد أو عناصر فنية زخرفية معينة.

تلك العناصر والأساليب البدائية يمكن الاستدلال عليها فى أصول العمارة الديرية فى مصر داخل معظم الأديرة الكبرى التي قامت فى الأصل على حجرة منفردة أو بجوار مغارة أو حول مقبرة قديمة، وقد أحاطوا تلك المباني بسور لحمايتهم، وأقاموا كنيسة كبرى فى وقت لاحق لإقامة الاجتماعات والصلوات، وهو المفهوم الذى يوضح أن النظام الانفرادي كان الأصل، وعندما ظهرت الشراكة والتجمعات الرهبانية احتاجوا إلى مفهوم جديد فى تطور عمارتهم الديرية، حتى أنهم وصلوا إلى تكوين مجتمع شبه منعزل عن العالم الخارجي أضافوا إليه ما يستلزم حمايتهم من أسوار عالية سميكة مكونة من أكثر من طبقة، وأضافوا الجوسق (البرج أو القسطنطية) Castle وهو المكان

المخصص للحماية والدفاع عن الدير^(٤٢)، وأصبح الدير معد ليكون مدينة متكاملة المعاني والخدمات دون الحاجة للخروج عنه.

تلك هى المكونات المعمارية للأديرة التى حدثت وتطورت بما هو ملائم للعقيدة وليس بتأثير معماري خارجي، كما يمكن تدعيم ذلك من خلال أمثلة نقدمها من أديرة باويط والأنبا أرميا بسقارة، وأديرة كاليا.

انتشرت فى (باويط) مجموعة عشوائية من الحجرات التى ربما كانت أقدم زمنياً من الكنيسة الكبرى التى نفذت على الطراز البازيليكي فى القرن السابع والثامن الميلاديين. ونلاحظ أن دير القديس أبولو فى باويط قد مر بمراحل متعددة من التطور المعماري منذ القرن الخامس وحتى الثامن الميلادي، (شكل ٥١-٥٧) فالتخطيط الأولى للحجرات كان يضم كنيسة صغيرة قوامها محراب بداخل غرفة الراهب. فالحجرة تحتوى على محراب (حنية) للعبادة ومكان لقضاء الحاجة ومكان للنوم، ولها مدخل واحد، وفى بعض الحجرات كانت تزود نافذة للإضاءة والتهوية، هذا الاتجاه المعماري يوحى فى هذا الدير بأنه قد بدأ انفرادياً، وعندما حدث تطور لاحق اتجهت الحجرات إلى التصميم الجماعي (الشراقة)، ويحتمل أن هذا التعديل قد جاء فى القرن السابع الميلادي وهو وقت بناء البازيليكا الكبرى فى باويط، فالحجرات التى تعود إلى تلك الفترة حجرات مزدوجة بحوائط غير متكاملة تضم مكان للنوم ولقضاء الحاجة، واختفت الحنايا من الحجرات بعد بناء البازيليكا التى اختصت بالعبادة. هذا النمط الجديد من قلايات أديرة الشراقة، أصبح السمة المتميزة فى أغلب الأديرة الباخومية أيضاً والتى كانت تضم حجرة واحدة لثلاث أو خمس رهبان مقسمة إلى حجيرات صغيرة^(٤٤).

(شكل ٥٨)

وكانت أهم حجرة فى الدير آنذاك هى حجرة الطعام أو المطعم الكبرى، فى بعض الأديرة الكبرى (دير باخوم بفوة، باويط بأسيوط) توجد مطعمتان كبيرتان كل منهما يتكون من ستة أجنحة مقسمة إلى خمسة صفوف من الدعائم (المقاعد) الخشبية يجلس عليها الرهبان وطاولات طويلة إما من الخشب أو مبنية من الحجر مثل البعض الذى عثر عليه فى أطلال الباخومية.

كانت حجرات الطعام عادة ما تحتل مكانة هامة في الأديرة الجماعية، فهي المكان الوحيد الذي يلتقى فيه الرهبان يومياً، ويناقشون ويتجادلون فيه عن أحوال الدير وشئون تعاليمه، لذلك كانت أغلب المطاعم تزود بحنايا مزخرفة نصف دائرية قائمة على عمودين مثل المحراب تضم صور جدارية للسيدة العذراء والطفل المسيح المتجلي فوق العرش الإلهي وهي سمات فنية تحقق مفهوم المذهب المصري ذو الطبيعة الواحدة في القرن السادس الميلادي، وبالتالي فإنه كان في بعض الأحيان يمكن لحجرة المطعمة أن تكون متصلة بمركز العبادة والصلاة في بعض الأديرة مثل مطعمة دير الأنبا أرميا في سقارة^(٤٥)، بينما ظلت المطعمة مستقلة في أديرة الأنبا شنودة (الدير الأبيض) والأنبا بيشوى (الدير الأحمر) وكذلك دير سمعان في أسوان^(٤٦).

فقد استمرت على سبيل المثال أعمال التوسع والتطوير في دير الأنبا أرميا بسقارة (شكل ٥٩) لفترة طويلة خلال القرنين الخامس والسادس، فعلى الرغم من تأثره الشديد بالعمارة الفرعونية المحيطة به، إلا أن القلايات الخاصة به بنيت بالطوب الأحمر المحروق، وهو مثال نادر في عمارة القلايات في الأديرة المصرية. فقد كانت القلايات تضم مجموعة من الحجرات معاً، (ثلاث أو أربع حجرات)، كل قلاية تضم حجرتين أو ثلاثة للرهبان من أجل النوم، بالإضافة إلى بهو مفتوح يتقدم الحجرة، كما زودت الحجرات بحنايا للصلاة يرسم عليها بورتية كبير بالحجم الطبيعي للسيد المسيح حاملاً الكتاب المقدس أو جالساً على العرش^(٤٧)، في بعض الأحيان وفي مراحل متقدمة زودت القلاية بحجرة للطعام والمؤن واحتياجات الراهب الخاصة، وهي تحقق مفهوم الجماعة أو (الشراكة)، وهو نظام معروف حالياً في أديرة وادي النطرون.

نختتم هذا التطور المعماري المبكرة لعمارة الأديرة القبطية بأحدث الاكتشافات الأثرية في مركز تجمع رهباني كبير في منطقة كاليا غرب مدينة دمنهور. وتعتبر مجموعات القلايات والأديرة الصغيرة بمنطقة كاليا من أكبر الأماكن التي احتوت على تجمعات مسيحية كبيرة ومتطورة منذ القرن الرابع الميلادي وحتى القرن السابع الميلادي، تلك المنطقة تحدثت عنها ووصفتها المصادر المسيحية عند بلاديوس (بستان الرهبان) ورفينوس Historia Monachorum وغيرهما من المؤرخين فضلاً عن الاوصاف التي يمكن أستنتاجها من أقوال الآباء الكناسين^(٤٨)، والتي تشير إلى أن تلك

المنطقة منذ القرن الرابع الميلادي وحتى القرن السابع الميلادي كانت مستودع كبير لفلول من الرهبان الراغبين في العزلة والتشف والواحدية في مناطق نيتريا وشهيت ووادى النطرون ثم كاليا.

وتبلغ مساحة موقع كاليا حوالي مائة كيلو متر مربع تقريبا، عثر خلالها على أطلال تجمع رهباني كبير تحيط بهم مجموعات من القلايات المشتركة التي تنتشر عبر تلك المساحة الشاسعة والتي من الصعب تحديد حدودها الطبوغرافية والتوسعية، فضلاً عن اختلاط كافة العناصر المعمارية معاً واستخدام أنماط جديدة من النظم المعمارية في تكوين الأديرة طبقاً لاحتياجات تلك التجمعات الضرورية.

من خلال الحفائر التي تمت في كاليا عامي ١٩٨٧-١٩٩٠ في منطقة (قصر الروبيعات)^(٤٩) (شكل ٦٠) كشف عن أطلال دير متكامل مساحته التقريبية حوالي ١٦٧٠ متر مربع بينما مساحة المباني عليه حوالي ٨٥٧ متر مربع. وقد تبدو من الوهلة الأولى وضوح تفاعل العناصر المحلية في تطور عمارة الدير في مراحل التي استمرت تقريبا من القرن الخامس الميلادي وحتى القرن الثامن الميلادي. في هذا الدير يمكن رصد مجموعة من الظواهر المعمارية محلية الطابع جاءت كابتكار هندسي مواكب لظروف البيئة واقتصاديات المجتمعات الرهبانية، والمعني هنا أن تلك الظواهر كانت بمثابة رؤية معمارية خاصة تم تنفيذها بفطرية مناسبة دون أن يؤثر عليها مؤثر خارجي. (شكل ٦١)

من بين تلك الظواهر المحلية الجديدة كانت طريقة بناء الأسقف البرميلية من الطوب اللبن، (شكل ٦٢) ففي كاليا تتكون القلاية من حجرة مستطيلة لها مدخل يعلوه عقد نصف دائري، وكانت جدران الحجرة سميكة لتتحدي عوامل الزمن، ثم يبدأ الشروع في عمل السقف المقبب المستطيل بصفوف متوازية (شكل ٦٣-٦٤) تخرج من جانبي المستطيل ذات انحناء بسيط يتم توسيعه كلما اقتربت الصفوف من المنتصف، في المقابل كانت هناك صفوف تنشا على الجانبين الآخرين مستقيمة تبدأ قصيرة وتنتهي إلى أعلى كبيرة وتأخذ شكل المعين، في النهاية تتقابل الجوانب الأربعة معاً لتغلق السقف، ويكون ثقل السقف موزع بطريقة تدريجية على الجدران الأربعة السميكة^(٥٠). بالطبع هذا التكنيك الهندسي قد مر بتطور يمكن ملاحظته في أطلال أديرة عثر عليها

فى أماكن كنسية متعددة فى وادي النيل، إلا أن خاصية استخدام الصفوف المتوازية على الجانبين حول شكل معين مقلوب، من الظواهر المعمارية المحلية التي استخدمت من قبل فى بعض القلايات التي اكتشفت فى تونا الجبل وسوهاج مع اختلافات بسيط فى أسلوب الأداء الفني وحرفية العمل^(٥١).

من الظواهر المحلية أيضا التي نفذت فى الروبيعات بتكنيك عالي المستوى كانت فتحات الإضاءة والتهوية والتي تعد من الإنجازات الهندسية فى عمارة الأديرة، ففي المجموعة المعمارية لقلايات الدير فى الجزء الشمالي نجد حوالي عشر حجرات وكنيسة^(٥٢)، (شكل ٦٥) فى قطاع عرضي لأربع حجرات من المجموعة وجد ثلاث فتحات فقط للتهوية والإضاءة، اثنان منها جهة الغرب وواحدة جهة الشرق، (شكل ٦٦) بينما روعي أن تكون هناك فتحات داخلية منفذة بعناية شديدة بين الحجرات الأربعة من أجل توزيع الهواء والضوء، بينما فى إحدى الحجرات الأخرى وضعت فتحة للتهوية والإضاءة فى السقف المقبب، (شكل ٦٧) بحيث يرتفع عند المنتصف تقريبا مجموعة من الصفوف قبل التقابل مع الصفوف المواجهة فيتم إنشاء فتحة تهوية وإضاءة، يقابلها فى الجدار الغربي للحجرة فتحة أخرى تؤدي إلى حجرة أخرى لأحداث توازن هوائي وتجديد مستمر. وبالطبع هذا المستوى البسيط جدا من التكيف مع ظروف البيئة والالتزام بالمستوي الروحاني المطلوب فى القلاية لم يكن مستوردا من الخارج بل كان ينفذ بفطرية شديدة التأثير يمكن متابعتها فى العديد من الأديرة المصرية من القرن الخامس وحتى الثامن تقريبا^(٥٣).

أغلب الظن أن هناك وحدات معمارية مستقلة فى تلك التجمعات، إلا أن هناك بعض الملاحظات الأخرى قد تكون أوقع لتحديد مميزات معمارية جديدة فى المنطقة، فنجد أن فى بعض تلك التجمعات أكثر من كنيسة، والكنيسة عبارة عن بهو مستطيل تحيطه على الجانبين أعمدة حائطية ملاصقة للجدران، وهذا البهو النسيح يحتمل أن يكون متصل بحجرات الرهبان التي تبدو منفذة بأحجام صغيرة ومتصلة ببعضها البعض عن طريق ممرات ضيقة^(٥٤).

وعلى الرغم من ذلك فإن الحقائق أثبتت أن العشوائية فى البناء والتخطيط وعدم الالتزام بتكنيك معين كانت سمة واضحة فى الفترة المبكرة (خلال القرنين الرابع

والخامس الميلاديين) (شكل ٦٨-٧٠)، ولكن هذا النظام خضع لقواعد بناء محددة في مراحل توسع وازدياد أعداد الرهبان، وبالتالي تتميز عمارتهم بالهدم والتوسع والاستبدال، حيث نجد أن بناء القلاية في مرحلة متقدمة تقريبا في القرنين السادس والسابع الميلاديين في كاليا قد اختلف وتطور عن عمارتها في القرنين الرابع والخامس، بل أنه أيضا احتفظ بسمات خاصة تختلف في مفهومها عن أديرة سقارة وبابويط، ويحتمل أن يكون قد ازدادت ترفيهاً بعض الشيء فقد أصبحت القلاية عبارة عن منزل صغير متكامل به حجرات للنوم منفصلة للرهبان، وأضيف إليه حجرة مغلقة هي المحبسة (التعبد الانفرادي للراهب الجديد) بالإضافة إلى مخازن للغلال ومطبخ وغرفة استقبال توضع في مكان بعيد عن تجمع حجرات القلاية.

وقد ذهب بعض العلماء إلى أن المساحات الواسعة لقلايات كاليا تؤكد أنها منعزلة عن بعضها، وهذا التأكيد يؤدي إلى وجود كنيسة منفصلة لمجموعة من الحجرات المحدودة، وهو الأمر الذي يزيد من انعزال رهبان تلك القلاية الجماعية عن جيرانهم. هذا المفهوم قد دعمته أيضاً المصادر الرهبانية بأنه في كاليا يمكن مشاهدة قلايات خاصة بالرهبان منفصلة عن بعضهم البعض^(٥٥)، وهو ما يذهب بنا إلى اعتبار أن قلايات كاليا تعد نموذجاً للرهبنة المتوحدة، على الرغم من تجمع عدد من الرهبان في قلاية كبيرة واحدة، ولكنهم خاضعون لسلطة واحدة خاصة بالأب الروحي، وهو يختلف عن مفهوم للتجمعات في Coenobites في الأديرة الباخومية أو أديرة شنودة والذين كانوا يعيشون بين سلطة دينية تعتمد على مقومات العقيدة الرهبانية المعتادة، وسلطة أخرى أكثر قوة وتأثير خاضعة للأب أو للراهب الأكبر (الزعيم) الذي وصل الأمر في الأديرة الباخومية إلى انتخابه وخضوعه للعديد من الأمور السياسية-الدينية، وبالتالي صار الرهبان هنا يفتقدون إلى حرية التعامل مع الآخرين، وكانوا خاضعين دائماً لسلطة قائدهم وهو أهم ما يمكن إدراكه في مناقشة العمارة القبطية التي خضعت بكل عناصرها للحدود الدينية في ممارسة العقيدة بروية محلية خالصة، وحدود معمارية لها سمات خاصة تتفق مع البيئة والموروث الثقافي، وهي في نفس الوقت قادرة على التطور والتكيف والتغلب على مشكلاتها لمعرفتهم بأدوات صنعها وتطورها.

مراجع الفصل الثاني

العناصر المحلية في العمارة المسيحية المبكرة في مصر

(١) حول معالم العمارة المسيحية المبكرة في مصر راجع:

P. Grossmann, Christliche Architektur in Ägypten, University of Karslsruhe, (2001), 7-17; N. H. Henin & M. Wuttman, Kellia l'ermitage Copte QR 195, IFAO, le Caire, (2000), 5-8; A. Martin, Les Premiers siecles du Christiansme a Alexandrie, Rev., Et, 30, (1984), 30-37.; S. Favre, L'architecture des ermitages, in Dossiers Histoire et Archeologie, 133. (1988) 29 ff; P. Ballet M. Picon, Recherches préliminaires sur les origines de la céramique des Kellia (Egypte). Importations et productions égyptiennes, CCE 1, (1987), 17-48; F. Deichmann, Zum Altägyptischen in der Koptischen Baukunst, M.D.A.I.K., 8, (1938) 30-35ff.; P. Grossmann, Early Christian Architecture in the Nile Valley in (Coptic Art Culture), Cairo, (1990) 3-16.; H. Severin, Frühchristliche Skulptur und Malerei in Ägypten, PKG, Suppl., I, Beat Bernk, SF CH. Frunk Fort, (1977), pp. 23-30. ; B. Kotting, Der Frühchristliche Reliquienkult und die Bestattung in Kirchengaude, Köln, (1965), 26-26.; C.M. Kaufmann, Die Menasstadt und des Nationiheileiligtum der altchristlichen Ägypter in der West - aleandrinischen Wüste, 1, 1 (1910) 35-44. P. Grossmann, Abou Mina, Neunter Vorläufiger Bericht, Kampagnen, (1977), MDAIK, 36 (1980), 220-240.; H. Leclercq, DCAL., To. 2. Cols., 203-250.; J. Cledat, Le Monastere De La Necropole De About, Vol. 11, MIFAO, Tom. XII, 21ff.; J. Maspero, & E. Diroten, Fouilles Execvtees A Baouit, MIFAO., Le Caire, (1932) Tom. LIX., 1-2 ff.; A. Guillaumont, Kellia I, Kom 219, Fouilles executees en (1964 et 1965) sous La Direction Fr. Dumas et, A. Guillaumont, Le Caire, (1969), 1-15.; A. Guillaumont, Les Moines des Kellia aux IVe et Ve Siecles, Doss. Histoire et Archeologie, Cites. no. 2., 6-13.; H. Bacht, Das Vermächtnis des Ursprungs II, Wurzburg. (1938) 23-38.; M. V., de Villard, La Basilica Christiana in Egitto, in (Atti del. IV, Congrisso Inter. Di Archeologia Cristiana, (1938). I, (1940), 291-302ff.; J. Sauneron, & J. Jacwunent, Les ermitages Chretiens du desert d'Esna II, Cairo, (1972).; E. Papaioannou, The Monastey of St. Catherine , Sinai, Sty., Catherrin's Monastery, (1980), 18 ff.; K. Weitzmann, The

Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, the Icons ,Vol. I, From the Sixth to the tenth Century, Princeton, (1976),3-12, 45-52.; K. Michalowski, Polish Excavation at Faras,1961.KUSH.X. (1963).233-256; Second Season. (1961-1962) KUSH.XI,(1963) S.233-256; Third Season. (1962- 1963) KUSH. XII, (1964), S.195-207.

(٢) ناقش العديد من العلماء تلك الصعوبات المختلفة، وإن اختلفت وجهات النظر بينهم، ولعل التكوين المعماري في مصر كان القياس الحاسم في تلك الاختلافات، فالمادة والشكل والاستخدام والأحتفاظ، والترميم والتعديل العشوائي القائم على فطرية المواطن العادي، جميعها أموراً أسهمت في تحديد سمات تلك الصعوبات في مصر، وعلى الرغم من وضوح ذلك للعديد من الأثريين الغربيين، إلا أن قليلاً منهم تعاملوا مع العمارة المصرية في العصر المسيحي المبكرة من واقع تلك الصعوبات وأخص هنا اكتشافات منطقة كاليا، ومقابر البجوات بالخارجة. حول هذا الموضوع راجع: محمد عبد الفتاح، الديرة والتدعيم الكنسي في مقابر البجوات بواحة الخارجة، المؤتمر الدولي الرابع (Fourth Italo-Egyptian Forum) الواحة الخارجة، ١٩٩٨، ص ص ١٠٥-١١٧.

P. Ballet, M. Picon, Recherches préliminaires sur les origines de la céramique des Kellia (Egypte). Importations et productions égyptiennes, CCE 1, (1987),17-48; N.H.Henin & M. Wuttman, Kellia l'ermitage Copte QR 195, IFAO, Le Caire, 2000, 5-8; P. Grossmann, Christliche Architektur in Ägypten, University of Karlsruhe, 2001, 10-19.

(٣) ناقش (مارتين) تلك المصادر الأثرية من الناحية التاريخية ووضع أسباب متعددة حول عدم بقاء كنائس من العصر المبكر تقريبا قبل منتصف القرن الرابع، منها البناء بالطوب اللبن، تواضع الشكل المعماري، الصراعات المذهبية، الفكر الغنوسي، وغيرها من الأسباب، راجع:

Martin, A., Les Premiers siecles du Christiansme a Alexandrie, Rev., Et, 30, (1984),.30-37.

أيضا راجع: رؤية حول جغرافية الحركة الرهبانية في الفترة المبكرة في مصر وأسباب نزوح المسيحيين من الوادي إلى الأطراف الصحراوية شرقا وغربا، ونوعية المباني التي كانوا يقومونها في تلك الأماكن والتي عرفت فيما بعد بالأديرة الصحراوية، راجع

المقال في، محمد عبد الفتاح، المصريون والمسيحية حتى الفتح العربي، الإسكندرية، ٢٠٠١، ٢٣٤ وما بعدها.

(٤) Martin, A., (1984), 32-34.

(٥) Deichmann, F., M.D.A.I.K., 8, (1938), 30-35.; Grossmann, P., (1990), pp.3-16; Frend, W.H.C., The Early Church. from the Beginnings to 461. London., 3rd ed. 1991, reprinted 1992, 14-19

(٦) حول تلك الاكتشافات الجديدة لعمارة الكنائس في مصر راجع:

P. Grossmann, (2001). 123-34, P. Grossmann, Recently Discovered Christian Monuments in Egypt, The fifth International Association of Coptic Studies (IACS) Washington D.C., 1992. Second Division - Coptic Archaeology, ch, 2 (UP); P.Grossmann & M.Abd el-Samie. The Eastern Basilica of Pelusium, The fifth International Association of Coptic Studies (IACS) Washington D.C., 1992. Second Division, ch, 4 (UP); Y. Hirschfeld, The early Byzantine monastery, BYZANTINISCHE ZEITSCHRIFT, 94, 1, 2001, pp. 312ff; W. Godlewski., Recent Excavations at Naqlun (1988-1992), The fifth International Association of Coptic Studies (IACS) Washington D.C., 1992. Ch, 6 (UP); M. von Falck. Datierungsvorschläge für die Grossfigurigen Grabstelen der Späten Kaiserzeit aus Behnasa. The fifth International Association of Coptic Studies (IACS) Washington D.C., 1992 (UP); N. H. Henin & M. Wuttman, Kellia l'ermitage Copte QR 195, IFAO, le Caire, 2000, 5-8; Martin, A., Les Premiers siècles du Christianisme a Alexandrie, Rev., Et, 30, (1984), 30-37.; P. Ballet, M. Picon, Recherches préliminaires sur les origines de la céramique des Kellia (Egypte). Importations et productions égyptiennes, CCE 1, (1987), 17-48

(٧) راجع دراسة حديثة حول ظاهرة إضافة النيش Niches أو الحنايا في قلايات

الرهبان لتحويلها إلى مقر للعبادة بالأساليب اليدوية المتواضعة، النماذج من كاليا،

N.H.Henin & M. Wuttman, (2000), 150-195

(٨) يمكن الرجوع إلى ظاهرة التعديل المعماري في مقابر البجوات في: محمد عبد

الفتاح، الديرية والتدعيم الكنسي في مقابر البجوات بواحة الخارجة، المؤتمر الدولي

(Fourth Italo-Egyptian Forum) الواحة الخارجة، ١٩٩٨، ص ١٠٥-١١٧.

أيضا حول المقابر المسيحية في البجوات راجع:

Bock, W., De Materiaux Pour Servir a L'archelogie de L'Egypte Chretienne, Saint Petersbourg, (1901), 7-8. Leclercq, D.C.A.L.T., Deuxieme, Paris, (1925), Cools, 58-60; Fakhry, A. The Necropolis of El- Bagawat in Karga Oasis, Cairo, (1951), 1-8,70-77,221-224.;Hauser.W.The Christian Necropolis in Kargah Osis, B.M.M.A.,XXII, (1932), 38-50.; P. Grossmann, Some Observations on the Late Roman Necropolis of El- Bagawat, Cairo , (1989),402-404.

(٩) ناقش جروسمن التعديلات المعمارية الحادثة في المقبرة (١٨٠)

P. Grossmann, Some Observations on the Late Roman Necropolis of El- Bagawat, Cairo , (1989), p.402-404.

أيضا راجع بعض التعديلات الوظيفية لبعض ظواهر التعديل مثل موائد الطعام وقواعد الأمل خارج المقبرة عند: محمد عبد الفتاح، الديرة والتدعيم الكنسي في مقابر البجوات بواحة الخارجة، المؤتمر الدولي (Fourth Italo-Egyptian Forum) الواحة الخارجة، ١٩٩٨، ص ص ١٠٥-١١٧.

(١٠) حول عمارة المبني الديني في منطقة كوم أبو جرجا المكتشف عام ١٩١١-١٩١٢ راجع:

Ev. Breccia, Fouilles d'Abou Grirgeh, Report Sur La marche du musee Greco- Romin. (1912), pp. 12-132.Pl.IX.; Leclercq, D.C.A.L.Tom,6. Coll. 1252 ff, (Kom Abou Grirgeh).

(١١) حول مبنى علم شلتوت:

Adriani, A., Un Edifice Chretien a Alam Shaltout, Ann. Greco Romain, (1935-1939), pp. 154-157, Figs. 63-66.

(١٢) نقاش مفهوم النظام البازيليكي في العمارة الكنسية المسيحية بصفة عامة وفي مصر بصفة خاصة، وبوجهة نظر غربية غير مواكبة للتفاعل البيئي وأذواق المصريين وطبيعة التطور الديني للعقيدة في مصر عند:

R.P. Duncan-Jones, Length-units in Roman town planning, Britannia 11 (1980), 127-133.; John Carter, Civic and other Buildings, in I.M. Barton ed. Roman Public Buildings 1989, 41-43.; C.V. Walthew, Roman Basilicas, CLASSICS IRELAND,1995 Volume 2, University College Dublin, Ireland, 11-20; Grossmann& Severing, Op-cit. (1982),30-33. Jones,A., The Cities of the Eastern Roman Provinces, Amsterdam, (1983), pp.309ff. Grossman, Op-

cit.(1990),4-6.; J. Elsner, Imperial Rome and Christen Triumph, Oxford History of Art, Oxford, 1998, 52,192-195,227-233; Id, Art and the Roman Viewer, The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity, Cambridge, 1995, 30-58; P. Veyne (ed.), A History of Life: From Pagan Rome To Byzantium, Cambridge,1987,353-382. M. Krause, Die Menasstadt, in (Koptisch Kunst), (1963), 131-136

(١٢) حول مفهوم الربط بين النظام البازيليكي المحلي والعقائد المصرية القديمة لإثبات محلية العناصر المعمارية المحلية، راجع:

Kotting, B., Der Frühchristliche Reliquienkult und die Bestattung in Kirchengebäude, Köln, (1965), pp.26-26.; N.H.Henin & M. Wuttman, Op-cit. (2000), pp.80 ff

محمد عبد الفتاح، المصريون والمسيحية، الإسكندرية، (٢٠٠٠) ١٢٥-١٢٨.

(١٣) حول بازيليك الأشمونيين (هرمبوليس ماجنا).

Deichmann, F., Zum Altägyptischen in der Koptischen Baukunts, M.D.A.I.K., 8, (1938),.30-35ff; D. Bailey, Ashmunein (1903), British Museum Occ. Papers, 53, (1984); Grossmann, Op-cit.,(1982)8-10.; Müller, W., Koptisch Architektur, in Koptische Kunst, Christentum am Nil, Villa Hügel (1963).131-132

(١٤) حول بازيليك الدير الأبيض، راجع:

Grossman, Mittelalterliche Langhauskuppelkirchen und verwandte Typen in Oberägypten, Glückstadt, (1982), 110-112; Müller., Op-cit. 121ff

(١٥) حول التعديلات المعمارية في كنائس الأديرة الباخومية، راجع:

Müller, W., Op-cit., (1963),pp. 133-134,I.3; M.V. De Villard, La Basilica Christiana in Egitto, in (Atti del. IV, Congrisso Inter. Di Archeologia Cristiana), (1938). I, (1940) 291-302ff.

(١٦) حول كنيسة دير الأنبا أرميا في سفارة، راجع:

J. Quibell, the Monastery of Apa Jeremias, Excavations at Saqqara, Vol., 11,(11, (1908), Vol. 111, (1909), and Vol., VI. Cairo, (1912).; D.C.A.L.Tomb., 3,539-549; H. Severin & Grossmann, P. Reinigungsarbeiten im Jeremiaskloster bei Saqqara, MDAIK, 38 (1982),pp.100-124.; Grossmann, P., Mittelalterliche (1982),. 28-30.

(١٧) J. Quibell, the Monastery of Apa Jeremias, Excavations at Saqqara, Vol., 11 (1908)64 ff

(١٨) Deichmann, F., Zum Altägyptischen in der Koptischen Baukunst, M.D.A.I.K., 8, (1938), 30-35ff; D. Bailey, Ashmunein (1903), British Museum Occ. Papers, 53, (1984); Grossmann, Op-cit., (1982), 8-10.; Müller, W., Koptisch Architektur, in Koptisch Kunst, Christentum am Nil, Villa Hügel (1963) 131-132

(١٩) Grossmann, Op-cit., (1982), 112-113.

(٢٠) حول تلك الأمثلة التي يرجع أقدمها إلى نهاية القرن الخامس الميلادي، راجع: J.B. Ward-Perkins, Studies in Roman and Early Christian Architecture, London, (1994), 447-468; R. Krautheimer, Three Christian Capitals: Topography and Politics, Berkeley and Los Angeles, (1983), 69-92;

(٢١) M. De Villard, Les Couvents Pres de Sohag, Deyr el-Abiad et Deyr el-Ahmar, Vol. II, Milan (1926), 35-45; Grossmann, Op-cit., (1982), 8-10.; M. V., de Villard, La Basilica Christiana in Egitto, in (Atti del. IV, Congrisso Inter. Di Archeologia Cristiana, (1938).I, (1940), 299 ff.

(٢٢) حول كنيسة أبو مينا وبصفة خاصة كنسية القبر والمؤرخة بالنصف الثاني من القرن السادس الميلادي، راجع مقال لجروسمان حاول فيه الوصول إلى نتيجة توحي بأنه ليس هناك صلة من ناحية التطور المعماري للكنائس ذات الحنايا الثلاث والأخرى ذات الأربع حنايات، ووصل دون ربط بحالة التطور إلى نتيجة أقرحها بأن الكنائس ذات الأربع حنايات ليس اختراعا مصرياً بل أنها ولدت على مصر من آسيا الصغرى وسوريا، راجع:

P. Grossmann, 1980, MDAIK 38, (1982), 112ff. ; Ward Perkins, J, B., The Shrine of St., Menas in the Maryut, Papers of the British School at Rome, 17, (1949), 26ff.

(٢٣) يلاحظ أن التكوين ذو الأربع حنايات في مصر فقط كان قائماً على حدود مساحة مربعة الشكل أو مستطيلة بعض الشيء حسب ظروف الأرضية كما في كنيسة القبر في أبو مينا، بينما الأمثلة في آسيا الصغرى وسوريا كانت للكنسية مقامة على أرضية دائرية تماماً، وهو ما لم نجده حتى الآن في مصر.

P. Grossmann & M. Abd el-Samie. The Eastern Basilica of Pelusium, The fifth International Association of Coptic Studies

(IACS) Washington D.C., 1992. Second; Ch, 4 (UP); P. Grossmann , Op-cit., MDAIK, 38, (1982), 111-114

(٢٤) راجع هوامش (٢٢) و(٢٣)

(٢٥) M.De Villard, Les Couvents Pres de Sohag, Deyr el-Abiad et Deyr el-Ahmar, Vol. II, Milan (1926), 40-45

(٢٦) هناك أمثلة لا تزال تحتفظ بأصولها المعمارية وتحقق مفهوم التكيف البيئي والمستوي الاقتصادي والمناخ السياسي بعد الفتح العربي للطراز المعماري، ولعل من أهم تلك النماذج بازيليكا دير سانت كاترين التي بنيت بروية معمارية بعيدة عن المحلية المصرية، وكذلك بازيليكا كنيسة فرس في النوبة والتي تمثل نموذجاً للعمارة المحلية على تخطيط متعارف عليه سالفاً، ولكنه لم يمنع التصورات المحلية في أن تفرض نفسها في إخراج النصور النهائي لمكان العبادة الدائم، عن تلك الأمثلة، راجع عن بازيليكا سانت كاترين:

Weitzmann, K, the Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, The Icons, Vol. I, From the Sixth to the tenth Century, Princeton, (1976), 3-12, 45-52.

حول بازيليكا فرس النبي في النوبة (مدينة / قرية فرس).

Michalowski, K., Polish Excavation at Faras, 1961. KUSH.X.(1963) S.233-256; Second Season. (1961-1962) KUSH.XI,(1963).233-256; Third Season. (1962- 1963) KUSH. XII, (1964),.195-207; Michalowski, K., Faras, Warszawa, (1974), Galleria Sztuki de Muzeum Narodowe Warszawie,.5-15; Voenhof, K. R., De Kathedraal Van Faras, Phoenix XIII, 2, (1967),.78-85.

(٢٧)Rufinus, Hist. Monch., 5.

(٢٨)Palladius, Hist. Laus., 7.32.

(٢٩) حول الرهبنة كعقيدة نبتت في مصر وعلاقتها بالتطور المحلي للعقيدة المسيحية فيها، راجع:

محمد عبد الفتاح السيد، المصريون والمسيحية حتى الفتح العربي ، ٢١٩ وما بعدها (٣٠) حول المقابر المصرية القديمة الوثنية التي اتخذت كمساكن لممارسة الحياة اليومية والطقوس الدينية، راجع: محمد عبد الفتاح السيد، المصريون والمسيحية، ٢٣٥-٢٤٢، أيضاً، محمد عبد الفتاح، حول البدايات الأولى لانتشار الجماعات

(٥١) يمكن متابعة هذا التصميم الهندسي في بناء السقوف البرميلية المقبة في بعض المباني الشعبية في تونا الحبل في حفائر هرموبوليس عام (١٩٤٠) وكذلك في مباني قلايات أنيرة سواهج.

S.Gabra, Rapport sur les fouilles d' Hermopolis oust (Touna el-Gebel), (1941), Pl, XXXIX; U. M. De Villard, Les Couvents pres de Sohag, vol. I, Milan, (1925), pl.46

(٥٢) H.Henin & M. Wuttman, , (2000),135-139, fig. 175

(٥٣) يفهم التوازن بين الاحتياجات العقائدية والبشرية والتكنيك التلقائي لهندسة بناء القلايات أو الصوامع الرهبانية يعد من أهم عناصر العمارة المصرية في العصر المسيحي المبكر، حول هذا التكيف والتوازن راجع:

S. Favre, L'architecture des ermitages, in Dossiers Histoire et Archeologie, 133. (1988)29 ff;

(٥٤) H.Henin & M. Wuttman, , (2000),40-41

(٥٥) H.Henin & M. Wuttman, 2000), 243; P. Ballet, M. Picon,(1987),17-48; F. Deichmann, M.D.A.I.K., 8, (1938).30-35ff.; P.,Grossmann, , (1990)3-16.;

الفصل الثالث

التصوير الجدارى

فى الفن القبطى

تقديم

منذ ظهور التصوير الجدارى كأحد فنون التصوير فى بدايته الأولى، لم يكن فناً منفصلاً أو قائماً بذاته، ولكنه ارتبط تماماً بالعمارة كأحد عناصرها الفنية، وصار جزءاً لا يتجزأ من التصميم المعماري منذ أقدم العصور.

ويمكن أن نتتبع المحاولات التصويرية الأولى لهذا النوع من الفنون التى كانت تتم باستخدام ألوان معدنية وبشكل مباشر على الجدران، أو بعد مزجها بوسيط لوني لضمان ثباتها على الحائط، ثم تأخذ بعد ذلك صفة الطقوس الدينية البدائية التى تعتمد على السحر، وتعطى وظيفة أولية أو بدائية لمفهوم الصور الجدارية، ثم تدخل عملية التصوير الجدارى مرحلة جديدة أكثر تطوراً مع منتصف الألف الرابع ق.م، حيث عرف المصريون التقنية الصناعية لهذا الفن، واستخدموه (مارسوه) على الحوائط المبنية بالطوب اللبن والمغطاة بالملاط الطينى، ونصل بهذا إلى أقدم وأول تكنيك عرفه فن التصوير الجدارى.

بداية من هذه المرحلة، يمكن أن نرصد الارتباط الوثيق الذى تم بين فن التصوير الجدارى وبين العمارة، حيث صار استخدام اللون فى العمارة - حتى فى أبسط صوره كطلاء الجدران أو كسوة القباب أو الأفاريز - يؤدى إلى طبيعة خاصة للشكل المعماري، تعكس مفاهيم وأساليب خاصة بأبعاد ونسب الأماكن المحددة بالجدران والأسقف وغيرها.

تطورت استخدامات التصوير الجدارى بعد ذلك واختلفت باختلاف الزمان والمكان والمستوى الاقتصادى والاجتماعى للجماعات البشرية، فمن مجرد تغطية بسيطة

للجدران والأسقف، إلى تصوير وحدات زخرفية بسيطة ثم معقدة، إلى تقليد العناصر الزخرفية الخاصة بالنحت أو العمارة بوسائل تصويرية، ثم تقليد الخامات الحقيقية مثل القسيقساء والرخام والأخشاب وغيرها.

وللتصوير فى هذا المجال إمكانيات خاصة بالمقارنة بالفنون الأخرى، فهو إن افتقد القدرة على التعبير عن الأبعاد مثل العمارة، أو إبراز العمق والتجسيد مثل النحت، فإنه يمتلك القدرة على إبراز العناصر الجمالية، والجمع بين خصائص النحت والعمارة بفضل ما يملكه الفنان المصور من مهارة المحاكاة.

هكذا إذن كان الرباط الوثيق بين فن التصوير وفن العمارة منذ عصر الكهوف وحتى عصر النهضة، وهكذا صار من غير الممكن الفصل بين التصوير الجدارى وبين العمارة، حيث صار الأمر مسألة تركيبات متكاملة تتوارثها الحضارات عبر التاريخ.

ومثلما كانت العمارة بأشكالها وطرزها المختلفة خاضعة عبر كل العصور لتأثير الفكر الدينى، فإن التصوير الجدارى بدوره قد تأثر بالعقائد تأثراً بالغاً، ولعل أبلغ دليل على ذلك أن الصور الجدارية فى مصر القديمة كانت تمثل أحد أهم العناصر الدينية والعقائدية، ووصلت فى بعض الأحيان إلى التصوير المثالى للمفهوم الدينى المراد التعبير عنه، ومن هنا تأتى أهمية الصور الجدارية كمعيار فنى ودينى تنتقل عن طريق مميزات الحضارة الإنسانية سواء فى صورتها المثالية أو صورتها الواقعية.

هذا وتعتمد دراسة التصوير الجدارى على عاملين أساسيين، أولهما دراسة التكنيك الصناعى للصور الجدارية والذى يتضمن نوعية الجدران والمواد المستخدمة فى تكوين الصورة الجدارية، بالإضافة إلى مواد الألوان وطبيعتها وعملية التلوين وإخراج العملية التصويرية، أما العامل الثانى فهو اختيار الموضوع وأسلوب تنفيذه، وسوف نتناول هذين العاملين بصورة أساسية لتحديد أهمية الصورة الجدارية فى الحضارة الفنية المصرية عبر العصور.

أولاً: المواد وصناعة الفريسك فى مصر

أ- الفريسك. تعريفه وأنواعه

يطلق اسم Fresco أو Fresque على نوع من التلوين أو التصوير المائى الذى ينفذ على الملاط "المونة" حديث العهد، وهذا اللفظ مشتق من اللفظ الإيطالى A Fresco الذى يعد اختصاراً لكلمة Pittura al Fresco أى التصوير على ملاط حديث العهد (شكل ٧١).

وقد عرف تاريخ التصوير الجدارى العديد من أنواع الصور الجدارية والتي كانت تختلف باختلاف المواد المصنوعة وطرق استخدامها، ويمكن تقسيمها إلى نوعين: أولاً: الفريسك الرطب: Fresco أو التصوير على الملاط الرطب ويعرف (بالفريسك الطازج) (أو الفريسك الحقيقى) الذى يتفاعل مباشرة مع الجدار ويكون متداخلاً عضوياً مع طبقات الأرضية الجصية له.

ثانياً: الفريسك الجاف Siccو Fresco وهو عكس النوع الأول، حيث تكون الأرضية والصور الملونة طبقة مستقلة لونية عن طبقات الأرضية الحائطية، وذلك بفعل المثبتات أو الوسائط اللونية مثل الغراء والصمغ وزلال البيض والشمع وغيرها. والفريسك الحقيقى أو الرطب، هو طريقة التصوير المباشر على الملاط الرطب، حيث تستخدم معه الألوان المذابة فى الماء، ولأن الملاط يتكون أساساً من الجير "القلوى" والرمال أو بودرة الرخام فإن بعض التغيرات الكيميائية تحدث فى تركيبه أثناء جفافه فيجعل منه مادة رابطة Binder تتسلل الألوان خلالها أثناء التصوير، وبذلك تصبح الألوان جزءاً من الملاط وبالتالي جزءاً من الجدران مما يحقق لها فترة بقاء أطول.

يعد التصوير بالفريسك الرطب من أكثر الأنواع صعوبة فى عملية التصوير من حيث القيود التى يفرضها أسلوبه المميز على المصور، فالمجموعة اللونية المتاحة له قليلة جداً كذلك المدى الزمنى المتاح لكى ينجز عمله قبل أن يجف الملاط الرطب

قصير جداً، فضلاً عن الصعوبات التي سوف نستعرضها في شرح الخطوات الأساسية لتنفيذ لوحة الفريسك الرطب.

أما الفريسك الجاف، فإنه يعد من أكثر الأشكال التصويرية استخداماً في الفن المصري القديم، فهو غير مرتبط ارتباطاً كاملاً بالجدار مثل الفريسك الرطب، بل يمكن القول أن طبقات الجبس المتعاقبة تجعل هناك عازلاً بين مكونات الجدار ومواد الألوان والأرضيات المصورة عليها. ويعتمد الفريسك الجاف هنا على نوع الوسيط اللوني، وهو أسلوب مزج الألوان بواسطة مواد تكسبها ثباتاً وصلابة على الحائط الجاف وذلك لأن اللون هنا لا يتفاعل مع الحائط مثل الفريسك الرطب بل يكون طبقة مستقلة عن أرضية اللوحة. لذلك يحتاج إلى وسائل مختلفة لتثبيت هذه الألوان، وتعتبر هذه الوسائل وسائط بين الجدار وبين الألوان، حيث سميت هذه الوسائط بأسماء مختلفة من حيث نوع المادة المستخدمة.

أ- الديستمبرا Distemper حيث يستخدم زلال البيض وشمع العسل لتثبيت هذه الألوان.

ب- التمبرا Tempera يستخدم الغراء أو الصمغ أو الجيلاتينية أو صفار البيض.

ج- الكازين Casein يستخدم مسحوق من اللبن المتخثر المنزوع الدسم مع الصمغ وقد استخدم في العصور الوسطى.

د- الشمع "الانكوستيك" Encaustic والوسيط اللوني شمع العسل وزيت الكتان أو الدمار "الورنيش".

من هنا نجد أن الفريسك الجاف يعتمد فيه الفنان على الوسيط اللوني أكثر من نوعية الأرضية المصور عليها، فأى من أنواع التصوير السابقة تعتمد في المقام الأول من حيث التنفيذ على وجود مادة لونية Pigment ومادة رابطة Binder تمكن من تثبيت المواد الملونة على السطح المصور.

ب- الحوائط وطبقة الأرضية

١- الحوائط

بما أن الفريسيك هو عبارة عن تصوير على الملاط الرطب فمن المسلم به أن عملية تنفيذه يجب أن تتم على مسطحات صلبة ذات أحجام كبيرة الحجم إما من حجر صلب أو من طوب محروق أو من الرخام أو من بعض أنواع الصخور "في المقابر المحفورة في الصخر" لذا كان من الضروري في معرفة أنواع المواد المصنوعة منها الحوائط قديماً نظراً لاختلاف سبل تنفيذ الفريسيك باختلاف نوع الحائط المستخدم في البناء.

ومهما كان نوع المادة المصنوع منها الحائط فهي في النهاية صالحة لتحمل البياض ولكن بنسب ومقادير وأسلوب خاص لكل نوع، ففي البداية يجب أن تكون الحوائط جافة تماماً وتخلو من الرطوبة والأملاح الجيرية، فإذا تأكد ذلك يمكن تحديد الأسلوب الأمثل لوضع طبقات البياض على الحائط.

من أهم المواد المستخدمة في بناء الحوائط كانت الأحجار الجيرية والأحجار الرملية وخاصة في مصر القديمة. في المباني الرومانية القديمة والواقعة حول بركان فيزوف كان لتأثير الطبيعة الصخرية للأرض في تلك المنطقة آثار واضحة في التكوين الجيولوجي للمواد المستخدمة في البناء، فالأحجار الجيرية في تلك المناطق متأثرة ببعض الصخور البركانية المتداخلة في مزجها مثل صخور التوف Tuf وهو حجر مسامي ينشأ من تراكم الصخور البركانية، كذلك البزولان "البرسولان" Pouzzolane وهو نوع من الصخور البركانية (صخر سيلكوني بركاني في الأصل "رمل").

ولقد كان على الفنان الروماني منذ القدم استخدام تلك الصخور في بناء مبانيه أو استخدامها كمونة بين الأحجار كذلك كنوع من المقويات في أعمال الدهان، كما امتزجت ضمن مواد الملاط المخصص لعمل لوحات الفريسيك في مدن بومبي Pompeii، هيركيولانيوم Herculaneum وبوسكريال Boscreale و نابولي Naples.

أما نوع الحوائط الأكثر انتشاراً ليس في مصر فحسب بل في معظم الدول التي تنتشر فيها الأنهار والتربة الطينية، فهو ذلك المصنوع من الطين أو الطوب اللبن المجفف في الشمس أو الطوب المحروق.

ففي مصر القديمة منذ عهد ما قبل الأسرات استخدم الطين المجفف في الشمس والممزوج بالقش وهو طمى نيلي عادى - في بناء مبانيهم وكسوة جدرانهم بها، والطمى النيلي يتكون من صلصال ورمل ويمتزج بهما الماء الكافي لتكوين القوام المناسب للاستعمال ومادة عضوية هي الدبال وتسمى Humus ورمل كوارتز وماء.

وتتوقف نوعية الطين على مقادير تلك المواد، ويصنع الطوب النئى "dried brick" - من مزج الطين بالتبن والقش لتقويته، ثم يجفف في الشمس وتستخدم المونة الطينية في وصله عند البناء، أما الطوب المحروق Burnt - brick فهو نفس قوالب الطوب المجففة في الشمس بدون قش، وتدخل في أحد الأفران فتتأكسد ويصبح لون القالب أحمر أو بني لوجود ذرات الحديد به والتي تتأكسد بفعل وجود أكسيد الحديد ذو اللون الأحمر فيكون أكثر صلابة. كان أول استخدام للطوب المحروق في أواخر العصر الهلينيستي ولم يستعمل على نطاق واسع إلا منذ العصر الرومانى.

تلك هي الحوائط وأنواعها التي استخدمت كأساس لإقامة الصور الجدارية على مسطحاتها، لذلك كان من الضروري معرفة مكوناتها الكيميائية وأنواعها حتى يتسنى لنا تحديد نوعية الملاط وعدد طبقات كل نوع كأرضية للصورة الجدارية.

٢ - الملاط

الملاط هو استخدام أحد المواد البيئية العضوية "المستخدمة في البناء المعمارى" مثل الجير أو الجبس أو الرمل أو الطين أو بودرة الرخام أو تراب الصخور البركانية وغيرها من مواد - في تصنيع مادة سهلة الاستخدام كدهان أو معجون لتسوية الجدران حتى تكون على استعداد لتقبل الألوان.

إن دور الملاط في تصوير الفريسك بالغ الأهمية، فمكوناته وطريقة تحضيره وتكسية الجدران به تحدد قيمة العمل النهائى ومدى ثباته واستمراره.

قديماً وقبل العصر البطلمى في مصر لم يستخدم الفنانون المصريون سوى نوعين من الملاط ذاع صيتهما وهما ملاط الطين وملاط الجبس، حيث لم نعثر على ملاط

الجير - الذى يستخدم فى صناعة الفريسك الرطب - على جدران المباني القديمة. ويعلم بعض العلماء ذلك بأن مصر لم تعرف ملاط الجير إلا بعد دخول البطالمة عام ٣٣٢ ق.م، وذلك لأن عملية إحراق الجير حتى يهيئه كملاط كانت تحتاج وقود يولد طاقة حرارية كبيرة أكثر بكثير مما يحتاجه إحراق الجبس.

ومن هنا كانت ندرة الوقود وتوافر الجبس النقى فى مصر من أهم الأسباب فى عدم استخدام الجير كملاط مما أدى إلى عدم استخدام الفريسك الرطب وفضلوا عليه التصوير على ملاط الطين أو ملاط الجبس بطريقتى التمبرا أو الديستمبرا على الأرضية الجافة.

عندما جاء البطالمة إلى مصر اهتموا باستخدام الفريسك الرطب الذى اعتادوا على استخدامه فى بلادهم ولديهم الخبرة فى عملية إحراق الجير وفى تنفيذ الرسومات عليه وهو رطب، كما أنهم أول من استخدموا الفريسك الرطب أيضاً ليس على ملاط الجير فحسب ولكن على ملاط الطين بعد تغطيته بطبقة رقيقة من الجير أو الجبس السائل "قشرة" تسمى شيد أو بياض ويرسم عليه قبل أن يجف اللبن الذى يجعل قشرة البياض رطبة لفترة مناسبة حتى ينتهى الفنان من رسمه. هذه الطريقة بالرغم من انتشارها منذ العصر البطلمى إلا أن بعض العلماء يرجعون أصولها إلى عهد الدولة الحديثة فى مصر. ثم أصبحت بعد ذلك هى الطريقة الأساسية للكثير من اللوحات التصويرية القبطية وخاصة فى الأديرة والكنائس المقامة على وادى النيل.

من هنا نجد أن هناك نوعين من الفريسك الرطب، (الأول) يسمو إلى المثالية الصناعية والتكنيك عالى المستوى وله أصوله اليونانية إلا أن انتشاره عند الرومان بدأ من القرن الثانى ق.م وحتى القرن الثالث الميلادى.

أما (الثانى) فهو الفريسك الذى يمكن أن نطلق عليه اسم "الفريسك الريفى" وذلك لارتباطه بالريف المصرى والمناطق النائية وله سمات شعبية لسهولة تنفيذ وتكلفته.

هذا النوع الأخير يعد من أقدم أنواع الفريسك بالرغم من أن استخداماته الأولى كانت منذ العصور الحجرية كفريسك جاف ومنذ العصر الحديث كفريسك رطب، وقد عادت مرة أخرى طريقة الفريسك الرطب بعد فترة العصرين البطلمى والرومانى مع بداية القرن الثالث واستمرت تقريباً حتى منتصف القرن السابع الميلادى. فى مصر

ويرجع ذلك لسهولة عمل فريسك ملاط الطين، فقد انتشرت في روما خلال نفس الفترة تقريباً في العصر المسيحي المبكر، حيث تدلنا المقابر المسيحية الرومانية المبكرة في روما على صور جدارية مكونة من طبقة طينية ممزوجة بالجير والرمل ويطلق على هذا المزيج اسم الكوب Cob عليه طبقة "قشرة" بياض من الجير ومصور عليها مناظر دينية مسيحية.

لذا سوف ينصب اهتمامنا على هذين النوعين وسبل تنفيذهما على الحوائط لإتمام عملية التصوير الجداري.

٣- طبقة الأرضية الجصية

أجمع معظم علماء التصوير الجداري على أن هناك عنصرين لتحديد طبيعة الفريسك الرطب قديماً..... أولاً: طبقة الأرضية "الجص" "البلاستر" ويطلق عليه Opus Albarium Tectores. ثانياً: الألوان التي ترسم على السطح الطازج ويطلق عليها Pictor - Ζωγραφοσ.

بالنسبة لطبقة الملاط أو البلاستر الجصي فهي تتطلب معالجة خاصة وحقيقية في تنفيذ الطريقة المثالية منها، وقد قدم لنا كل من بلينيوس Plinius وفتروفوريوس Vitruvius تلك الطريقة المثالية لعمل وتنفيذ الفريسك قديماً.

فقد أشار بلينيوس إلى أن جدران المباني المزينة تأخذ ثلاث طبقات، الأولى من الجص ومسحوق صخور البرسولان، والثانية من الجص وبودرة الرخام، والثالثة من الجص ومزيج سائل من الجص وبودرة الرخام. ومادة الجص عند بلينيوس مكونة من الجير والقليل من الجبس.

أما فتروفوريوس فقد كان مهندساً معمارياً في الأصل لذا لا بد أن تكون معلوماته شبه مؤكدة، إلا أنها أثارت العديد من التساؤلات حول صعوبة تنفيذها وعدم وجود دليل أثيرى واضح يؤكد هذه الطريقة. فيذكر فتروفوريوس أن عدد الطبقات اللازمة لصناعة البلاستر تتكون من ست طبقات، ثلاث منها من الجص والبرسولان والرمل توضع الطبقات فوق بعضها قبل أن تجف التي قبلها تماماً ويطلق عليها اسم الاندماج الرمل. حيث تتكون من الجبس وتراب الأحجار الرسوبية أو البركانية والرمل وهي مانعة لوصول الرطوبة وتكوين الأملاح التي تفسد طبقة الستكو ثم هناك ثلاث طبقات أخرى

من الجص الممزوج مسبقاً لفترة طويلة ببودرة الرخام والقليل من الجبس والجير ويطلق عليه اسم الأسمنت الرخامي Opus murarium ثم يصور على الطبقة الأخيرة وهي لا تزال رطبة.

وقد اعترض بعض العلماء على ما جاء لدى فتروفوس في مبالغته لعدد الطبقات فوق الحائط، وبصفة خاصة الطبقات الثلاث الأولى، والتي لابد أن تكون متماسكة تماماً، ويجب الانتظار حتى تجف وليس قبل جفافها كما ذكر فتروفوس. ونقدم هنا رؤية حول أسلوب تنفيذ لوحات بومبي وما ورد عند العلماء في تحديد عدد طبقات الملاط ومقارنتها بما جاء عند فتروفوس وبلينيوس.

أشار ماو Mau إلى أن الصور الجدارية لمدينة بومبي تتكون من سبع طبقات أى أنه أضاف طبقة اللون للأرضية، ووفقاً لما أشار إليه فتروفوس ثلاثة طبقات من الجير والرمل وتراب التفت أو البرسولان، وثلاث طبقات من الأسمنت الرخامي في حين أشار R. Etienne أن صور بومبي الجدارية على سبيل المثال تتكون عموماً من طبقة سمكها تتراوح ما بين ٣ : ٥ سم من خليط الجير والرمل يصعب تحديد ما إن كانت طبقة واحدة أو ثلاث طبقات، ويضاف إليها طبقة رقيقة جداً من الرمل الناعم، أما الطبقة الأخيرة الأرضية المصورة عليها فهي من الجير ونسبة قليلة جداً من بودرة الرخام يتراوح سمكها ما بين ٠,١ - ٠,٥ سم وهي الطبقة التي يكون عليها المنظر المراد تصويره. ومن هنا يرى Etienne أن الحوائط تتكون ثلاث طبقات مؤيداً رأى بلينيوس السابق.

إلا أن أوجوستي S. Augusti يؤكد أنه يجب أن نقسم ملاط الأرضية إلى طبقتين فقط وخاصة أن هناك تفاعلات واندماجات كيميائية تحدث في الثلاث طبقات الأولى، تجعل منها طبقة واحدة يصعب تحديد عددها، ففي فيلا فارنسينا - The Farnesina Villa كانت الطبقات الثلاث الأولى مكونة من مزيج من الجير والرمل والبرسولان. وفي منزل ليفيا Livia مكونة من مزيج من الجير والرمل وتراب البرسولان، والثانية من الجير والرمل وبودرة الرخام، ويضاف عليها طبقة الأرضية المصورة عليها وهو بذلك يؤيد آراء بلينيوس.

اتجه مورا Mora لتأييد فتروفويس فى عدد الطبقات، فهو يشير إلى أن فتروفويس قد نصح بهذا التكنيك لأكثر من غرض، أهمها إيجاد جزء صلب يحمى الرسومات من الرطوبة وتكوين الأملاح وتشقق الجدران مكون من ثلاث طبقات تحتوى على تراب الصخور البركانية "الف أو البرسولان" الكافى لمنع تسرب الرطوبة وتكوين الأملاح، ثم هناك جزء ثانى خارجى مكون من ثلاث طبقات أخرى وهى التى تحمى طبقة الألوان وتمتص أكبر قدر ممكن من اللون حتى تعطى له استمرارية مع مرور الزمن وحتى لا تتأثر بالعوامل الجوية. وتلك النظرية ربما لم يدركها بلينيوس عندما وصف مشاهدته على أنها ثلاث طبقات نظراً لاندماج طبقات فتروفويس بعد فترة جفافها.

لكن هل استمرت استخدام طريقة فتروفويس فى صناعة الفريسك؟ اتفق لينج Ling والسيج Alleg، فى أن معظم الحوائط المصورة عليها الفريسك والتى ترجع إلى الفترة منذ نهاية القرن الثانى ق.م وحتى منتصف القرن الثانى الميلادى فى روما وبومبى وغيرها من المدن الإيطالية، كانت تحتوى على ثلاث طبقات فى الشكل العام يصعب تحديد عددها الأسمى نظراً للتفاعلات التى تحدث عبر الزمن لتلك الطبقات، لذا يصعب تأكيد ما ذكره فتروفويس لعدم وجود دليل مادى لهذه الطبقات الست. كذلك اتفق لينج والسيج على صحة عرض فتروفويس لمكونات الطبقات، وهى بالفعل تتفق مع بعض المكونات التى اكتشفت فى العديد من الصور الجدارية فى المدن الرومانية.

من خلال استعراضنا لوصف فتروفويس نجده قد حاول تقادى عامل الرطوبة النسبية فى المدن الإيطالية، فقد جاءت نظرية الطبقات الست المتتالية حتى يتفادى تأثير الرطوبة على اللوحات الملونة، فتعدد الطبقات يترك الفرصة لتراب الصخور فى امتصاص وعزل كمية الرطوبة المخزون فى الجدران، وقبل جفافها مباشرة تضاف الطبقة التالية فتقلل من ترشيح الرطوبة وكذلك الأملاح الجيرية المتكونة على سطح الجدران.

كما تحدث فتروفويس عن عمل الفريسك داخل البانوهات المحددة بالبوص اليونانى Harundinis Graecae، وقد وجد أن هذا النوع من البوص يمنع تسرب الرطوبة داخل الإطار المحدد والذي غالباً ما كان يصور بداخله منظر تصويرى. ولكن

من أهم الأسباب التي تؤيد نظرية فتروفايوس وتشير إلى حد ما باستخدام طريقته خلال القرن الثاني الميلادي، ما عثر عليه دونرفان ريختر ووالبرت ; D. Van Richter Wilpert فى حفائر قصر الأباطرة المكتشفة على تل البلاتين فى روما، حيث عثروا على مسامير معدنية غالباً من الحديد كانت توضع لتثبيت تلك الطبقات من السكو على الحوائط والتي ربما كانت تسقط بسبب الأحمال الزائدة على سطح الصخر. ولكن كيف يثبت طبقة من الملاط بواسطة مسامير من المعدن، يرى والبرت بعد دراسة مستفيضة لنوعية المسامير وما عثر عليه من أدوات فى معظم المقابر المسيحية تخص فئاني تلك المقابر، أن هذه المسامير تسند ألواح خشبية هي التي كانت تقوم بمنع سقوط الطبقة الجصية حتى تجف تماماً أو تكاد. إلا أنه أكد أن تلك الطريقة يسهل تنفيذها على السطوح الحجرية السنى يمكن تثبيت تلك المسامير أو الخوابير "خابور حديد" فى جدرانها، أما السطوح الصخرية فى بومبي والمدن المجاورة لبركان فيزوف، فيرى والبرت أنه من الصعب استخدام هذه الطريقة نظراً لطبيعة الصخور الرسوبية الضعيفة الهشة والتي بُنيت بها معظم جدران مباني تلك المنطقة.

ومن ثم أشار أيضاً إلى أن فئاني القرن الثاني الميلادي تقادياً لصعوبة تنفيذ طريقة فتروفايوس ابتكروا تكتيكاً جديداً من مادة الـ Cob (وهي الطبقة الطينية الممزوجة بالجير والرمل) الخفيفة فوق سطح الصخر مباشرة، ثم يضاف إليها ثلاث طبقات رفيعة من مزيج الجير وبودرة الرخام فى صورة سائلة، وهذه الطريقة شاع استخدامها فى المقابر الرومانية المسيحية المبكرة.

عموماً، فلن الآراء تتضارب حول تحديد عدد الطبقات المستخدمة فى الصور الجدارية، وخاصة الاختلافات فى تحديد هوية تلك الطبقات فى الفريسك الرومانى فى بومبي والمدن المجاورة لها، ولكن فى النهاية يمكن أن نؤكد من خلال ما سبق أن فتروفايوس قد نصح بالطبقات الست وأنها أخذت فى التدهور لصعوبة تنفيذها إلى أن وصلت إلى طبقتين أيضاً فى مباني بومبي، فى منزل سالوست Sallust والذي عاصر فترة الطراز الأول والثاني لطرز بومبي خلال الفترة من منتصف القرن الأول ق.م وحتى منتصف القرن الأول الميلادي، استخدمت طبقتان يتراوح سمكهما معاً ما بين ٢: ٣ سم من حدود الجدار وحتى سطح الصورة. ومع ظهور المقابر السردابية المسيحية

فى روما أخذ هذا السمك فى التدهور منذ بداية القرن الثانى الميلادى حيث نلاحظ وجود طبقتين ذات سمك يتراوح ما بين ١ : ١,٥ سم فى المسطحات الكبيرة، واستمرت هذه الطريقة حتى منتصف القرن الثالث الميلادى، وعلى سبيل المثال معظم الصور الرئيسية فى المقابر Pretextet, sts Pierre et Marcellin، استخدم الفنان طبقتين من الجص، وفى مخابأ القديس جنيفير Janvier استخدم الفنان طبقتين ثم أضاف إليها طبقة أخرى كأرضية لونية.

وقد وجد أن الطبقة الأولى كانت لا توضع مباشرة على الصخر (نظراً لأن معظم المقابر الرومانية والمخابأ المكتشف فى روما محفورة فى الصخر فى العصر المسيحى المبكر) بل كان يزود الصخر من نوع Tuf بطبقة من الأسمنت الرخامى opus murarium حتى تكون الجدران قابلة وقادرة على تحمل سمك ونقل الطبقتين.

من هنا وقبل منتصف القرن الثالث الميلادى لم يعرف الرومان استخدام الفريسك ذى الطبقة الواحدة، وهذا دليل واضح لتأريخ الفريسك ولتحديد عمر الرسومات التى عثر عليها فى المقابر المسيحية الرومانية، ذلك لأنه بعد القرن الثالث الميلادى استخدم الفنان طبقة واحدة لفترة طويلة حتى منتصف القرن السادس الميلادى تقريباً، هذه الطبقة كانت تتغير مكوناتها من فترة إلى أخرى، فمع بداية القرن الرابع الميلادى كانت مكونة من مزيج Cob الطينى وعليه قشرة جيرية واحدة أو اثنتان، وخلال القرن الخامس والسادس الميلادى فى بعض الصور الهامة فى المقابر الرئيسية وبعض الكنائس استخدمت مونة مكونة من جص مع بودرة الرخام أو تراب البرسولان ثم يدهن سطحها بالجير الأبيض ويلون مباشرة قبل أن تجف، ولدينا نماذج عديدة أشهرها ما عثر عليه فى مقابر Via Latina Domitille, Priscilla, Callixtus.

وفى مصر فضل الفنان استخدام تلك الطبقة الواحدة فى صناعة الفريسك الرطب الأسهل استعمالاً والأوفر تكاليفاً والمسمى بالفريسك الريفى، وذلك فى العصر المسيحى. قبل ذلك عثر على بعض اللوحات القليلة جداً والمصورة فى بعض مقابر الإسكندرية مثل مصطفى كامل والوردىان وكوم الشقافة، وأيضاً فى مقابر تونا الجبل ومقابر المزوقة بالوحدات الداخلة وأيضاً الصور المكتشفة فى معبد كرانيس بالفيوم، كلها ترجع

إلى العصر الرومانى اختلفت فيها سمك الطبقة والذى كان يتراوح ما بين ١ : ٢ سم ومكوناتها عبارة عن رمل ناعم وجير وقليل من الجبس.

أما الفريسك الريفى الذى استخدم كطبقة واحدة للطين الممزوج عادة بالتبن فتعمل عجينة "دهاكة"، ثم تفرد بواسطة (المسطرين) على السطح الجدارى الذى غالباً كان مصنوعاً من قوالب الأجر والأحجار الجيرية أو الرملية، ثم توضع عليها طبقة خفيفة من الجير الأبيض وعليها طبقة أخرى من الجير الممزوج بقليل من الجبس أو الرمل الناعم حتى يكون سمكها ما بين ٠,٣-٠,٥ سم تقريباً، ثم تبدأ عملية التصوير قبل أن يجف الطين.

نجد أن تلك الطريقة قد شاع استخدامها فى مصر منذ نهاية القرن الثانى الميلادى تقريباً وحتى منتصف القرن السابع الميلادى كأحد الأساليب الفنية للتصوير القبطى، ومن أمثلة ذلك معظم التطبيقات التى تناولناها فى الدراسة وأخص منها صور باويط ودير أرميا بسقارة، ومقابر البجوات وكاليا والنوبة، هذا وهناك طريقة أخرى كانت تستخدم على الواجهات الحجرية بأن يوضع على الحائط طبقة مكونة من مزيج من الجير أو الجبس مع الرمل بنسب متفاوتة وإن غلب عليها الرمل، بحيث لا يزيد سمكها عن ٠,٥ سم يليها طبقة من الجير والرمل الناعم لا يزيد سمكها عن ٠,٠٢ سم ثم تدهن الواجهة بالجير الأبيض قبل أن تجف الطبقة السابقة تماماً ويصور عليها وهى لا تزال رطبة إلى حد ما. ولدينا أمثلة من سقارة وكوم أبوجرجا، ومن أديرة أبو مقار بوادى النطرون والاتبأ أنطونيوس بالبحر الأحمر وكنيسة فرس بالنوبة وأديرة اسنا وسوهاج.

ويذكر فان مورسيل Van Moorsel أن هذه الطريقة كانت شائعة على الواجهات المسطحة كبيرة الحجم والمعرضة للأجواء الخارجية، وإن كان استخدامها فى تصوير الحنايا لم يكن منتشرة لصعوبة وضع الطبقتين على السطوح المنحنية.

عموماً فإن الفريسك فى مصر قد استخدم لصناعته ثلاث طرق على مدار العصور وحتى الفن القبطى.

أ- طبقة سميكة من المونة إما من الجبس أو الجير أو طمى النيل مع إضافة الرمل أو التبن للتقوية.

ب- طبقة رقيقة ملساء للرسم من الجبس وعليها طبقة رقيقة من الجبس الممزوج بالغراء (الشيد).

ج- فى العصر القبطى استخدم الفنان الطريقة الأولى والثانية معاً، وفى بلاد النوبة وعلى واجهات وجدران المباني والمعابد القديمة اكتفى الفنان القبطى خلال القرن السادس بطلاء الجدران بطبقة رقيقة من الجير الأبيض يعاد عليها أكثر من مرة ثم يرسم عليها قبل أن تجف.

وقد نعى اختلاف وتنوع طرق تنفيذ لوحات الفريسك إلى الظروف الاقتصادية التى تحدد تكلفة العمل الفنى فى مجمله، بجانب عوامل أخرى كظروف اجتماعية وسياسية وبيئية، حيث أثرت البيئة على سبيل المثال فى إنجاز الصور الجدارية للأديرة الصحراوية، وهى تختلف من حيث مكوناتها العضوية عن اللوحات المقامة على وادى النيل والتى عثر عليها بالقرب من الإسكندرية أو لوحات كنائس مصر القديمة أو بلاد النوبة، فتأثير البيئة عامل مميز لفريسك الفن القبطى ليس من ناحية التكنيك الفنى فحسب بل من حيث عنصر الأسلوب الفنى والموضوعات المصورة.

ج- أدوات الفريسك

الأدوات الأساسية التى اعتاد عاملو الملاط استخدامها فى صناعة لوحات الفريسك كانت مشابهة جداً لتلك التى يستخدمها أمثالهم فى العصر الحديث. فالمسطرين Trulla وكذلك ممسحة التعيم والصقل Liaculum هما الشكلان الأساسيان اللذين انبثق عنهما أشكال أخرى معينة ومربعة ومستقيمة الشكل وكلها مصنوعة من المعدن وأيديها من الخشب.

هذا وقد تم العثور على تلك الأدوات فى مدينة بومبى وكذلك فى المقابر الرومانية التى عثر عليها فى فرنسا وألمانيا مع بعض أدوات البناء الأخرى، وقد نقل لينج صورة مصورة من كتاب لـ H. Blummer تصور عامل ملاط روماني يقوم بصقل الحائط قبل الطلاء ويمسك بالأداة Liaculum وقد عثر على تلك الصورة فى أحد المنازل الرومانية فى مدينة بومبى ولكنها مفقودة الآن.

من الأدوات التي يجب توافرها لأكواب وأوانٍ صغيرة للألوان يستخدمها الفنان، ففى متحف فرانكفورت بألمانيا مجموعة كبيرة من الأواني والأكواب الفخارية التي استخدمها فنان المقابر الرومانية فى منطقتى Nida Hedderheim, Herne - Sthubert بألمانيا الغربية، وهى تتكون من أكواب صغيرة لخلط الألوان ومسارج لتسخين سكاكين خاصة تستخدم فى الألوان المثبتة بالحرارة، وأوان كبيرة لخلط كميات كبيرة من الألوان أو لتخمير الألوان الجيرية.

فى متحف نابولى لوحة جدارية ترجع إلى منتصف القرن الأول الميلادى وهى تصور رساماً أثناء عمل لوحة جدارية. وقد نجده جالساً فوق كرسى دائرى وبجانبه صندوق أطلق عليه اسم صندوق الفنان Paint box وهو يحتوى على معدات خاصة بالعمل الفنى المصور.

واستطاع لينج وديفى نقل هذا لصندوق وتوضيحه تخطيطاً، فهو صندوق مستطيل الشكل يحتوى مع عدد من الأدراج تفتح من أعلى فسرت على أنها مخصصة لوضع الأواني والأكواب التى تحتوى على الألوان، بالإضافة لمكان مخصص مسطح لتحضير اللون قبل الطلاء، به مكان لتعليق أداة خشبية تسمى "بروة" خاصة بتسوية الألوان الزائدة وامتصاصها وصقل الصورة بعد تلوينها، مع بعض الملاعق الخاصة بعملية الخلط وكذا سكاكين التسوية وتحديد اللون على السطح، وقد ذكر لينج أنه عثر على بعض هذه الأدوات وأجزاء من الصندوق الخشبى للرسام فى أحد المقابر الرومانية فى فرنسا.

أما عن الفراجين أو الفرش، فقد كانت من أهم الأدوات المستعملة فى تنفيذ اللوحات الجدارية، وكانت تصنع عن الألياف النباتية، غير أن هناك فرش عثر عليها فى مصر من الألياف الحيوانية، وقد أشار لوكاس Lucas إلى نوع من الفرش يتكون من حزم من ألياف النخيل، وأخرى من ألياف نبات الحلفاء أو من نبات البوص، هذا وقد أشار "إيدجر" Edgar إلى أنه قد عثر فى مقابر الفيوم على نوع من الفرشاة من نبات يطلق عليه اسم (الأسلة)، وقد أكد شور Shore أنه نوع من الفرشاة ذات الألياف الصلبة تستخدم فى التصوير بالشمع فى صور البورتريهات الشخصية.

د- الألوان: مصادرها وصناعتها قديماً

ذكرنا فيما سبق أن صناعة الفريسك المصورة بالفريسك تعتمد على الملاط كأرضية تصويرية، وتعتمد على اللون الذي يعبر عن ماهية الصورة المصورة بالفريسك، وسوف نتحدث الآن عن مصادر تلك الألوان وطرق تحضيرها وصناعتها في العصر القديم في مصر والتطور الذي طرأ عليها خلال العصور البطلمية والرومانية وحتى العصر المسيحي وفقاً للمصادر القديمة وكذلك لبعض التحاليل الكيميائية، أو ما ذكر عن الألوان من خلال البرديات أو أقوال عابرة لبعض الكتاب القدامى وغيرها من المعلومات الموثقة حول تلك الألوان.

الألوان Pictor ، Ζωγραφος المستخدمة في صناعة وتصوير الفريسك هي إما أن تكون مأخوذة من مصادر طبيعية سواء كانت مصادر معدنية أو نباتية، أو أنها مواد مصنعة يلزم لإنتاج كميات كبيرة منها إجراء بعض العمليات الصناعية والتي تعتمد على الخلط اللوني أو تجهيز اللون قبل استخدامه.

كانت البداية اللونية عند الإنسان الحجري مع اللون الأبيض على الأسقف والجدران الطينية الحمراء والتي كان يرش فوقها بعد رسمها الجير أو الجبس الأبيض لإظهار الرسم المراد تصويره. وكانت مصادر اللون الأبيض من الجبال الحجرية البيضاء وهي إما من الجبس (كبريتات الكالسيوم) أو من الحجر الجيري (كربونات الكالسيوم) وهما المصدران الأساسيان للون الأبيض منذ عصر ما قبل الأسرات في مصر.

في حين ذكر فثرفيوس أن اللون لأبيض المستخدم في الصور الجدارية بالمدن الرومانية من نوعين هما أبيض باريتونيوم Paraetionium وأبيض ميلان Melian وهما من الجبس الأبيض الناصع. كذلك أشار راسل Russell إلى أن اللون الأبيض الذي استخدم في العصرين اليوناني والروماني في مصر في منطقة الفيوم كان من الجبس، وأن المادة الجبسية فيه كبريتات الكالسيوم المائية التي كانت تحضر في كميات صغيرة تحرق ويضاف إليها الماء وتترك لتجف على شكل أقراص في الشمس.

قد أجمع معظم علماء الآثار على أن اللون الأبيض الذى استخدم فى مصر بكثرة فى العملية اللونية كان فى العصور الفرعونية مسحوق الجبس (كبريتات الكالسيوم) نظراً لسهولة التعامل معه من قبل المصريين، وفى العصر البطلمى الرومانى شاع استخدام كربونات الكالسيوم المائية (الجير) نظراً لمعرفة اليونانيين بطريقة احتراقه وتعودهم على استخدامه بعد حرقه وصنع أقراص منه تستخدم كمادة لونية.

أما عن اللون الأسود فقد أشار فتروفيوس أن فنائى الرومان استخدموا لوناً أسود ناتجاً من المادة الملونة السوداء "السناج" الناتجة من احتراق الأفران حيث كانت تجمع ويعاد سحقها مرة أخرى ثم تستخدم للتلوين بعد إضافة مادة غروية إليها وهى الغراء حتى تعمل على تثبيت اللون على الحوائط أثناء وبعد تصويره. وتكاد تكون المادة الملونة السوداء دائماً كربوناً فى صورة سناج أفران، أو فحم محترق، أو نتاج احتراق الأخشاب، وقد أشار ليروى Leroy إلى أن المادة السوداء التى استخدمت فى تصوير جدران مقابر الأسرة التاسعة عشرة الفرعونية كانت بعد تحليلها عبارة عن فحم خشب مسحوق مضاف إليه مادة الغراء.

بينما يذهب سبيرل Spurrell إلى أن المصريين منذ عصر الأسرة الثانية عشرة كانوا يستخدمون مادة لونية سوداء من مركب أسود اللون لمعدن المنجنيز أطلق عليه اسم البيرووليزيت Pyrolusite، وقد أكد بترى Petrie ذلك بعد أن عثر على آثار تلك المادة فى الصور الجدارية لمقابر بنى حسن بعد تحليل اللون الأسود المستخدم، فى حين نجد إشارة عند شور Shore بعد تحليله لعينات لونية سوداء لبعض البورترية المنفذة بأسلوب التمبرا من الفيوم والتى تعود إلى القرن الثانى والثالث الميلادى. كان اللون الأسود يحضر إما من الكربون أو الفحم فى صور مسحوق أو من السناج.

من هنا نجد أننا أمام مصادر ثلاثة للون الأسود، الأول مادته من السناج المتخلف من رماد الأوعية والمصابيح عند حرقها، الثانى من الفحم الخشبى أو النباتى المسحوق، والثالث من أكسيد المنجنيز المسمى بالبيرووليزيت، وإن كان من المرجح أن النوع الأخير من الصعب استخدامه فى الفريسك الرطب لصعوبة مزجه بالماء على الأرضية القلوية.

عن الألوان ذات الطبيعة الحمراء اللون، فهي من أكثر الأنواع المتوفرة والتي ثار حول تصنيفها جدل كبير نظراً لتشابه الدرجات اللونية بين المواد وبعضها حيث تكون درجة التفاوت اللوني بين مادتين بسيط جداً بعد جفاف اللون إلا أنها تختلف بعد تحليلها، لما بها من نسبة دهنية أو زيتية تساعد الباحث إلى حد ما في تحديد أنواعها، ولنبداً بفثروفبيوس- الذى يذكر عن اللون الأحمر الأوكر (ريوبريكا) Rubricae- red Ocher أنه أحسن الأنواع اللونية وأنه ينتشر فى بعض المناطق المطلة على البحر المتوسط، إلا أنه حدد بعض أنواعه ومنها نوع السينوبى من بونتيس Rubricae Sinopein pontus وكذلك المغرة الحمراء المنتجة من مصر ومن أسبانيا. وقد أشار إلى أن الرومان قد أحضروا هذا اللون من الاثينيين قبل عام ١٦٧ ق.م.

أما بلينيوس أيضاً فيذكر أن الرومان قد استخدموا المغرة الحمراء المستوردة من مصر فى عملية التلوين إلا أنه لم يذكر مصدرها الأصلي.

وقد أكد أوجوستى Augusti أن معظم الألوان الحمراء التى استخدمت فى صور بومبى كانت من الأحمر الأوكر ومن المغرة الحمراء، إلا أنه أكد أن مصادر هذا اللون لم تكن من الأراضي الرومانية وأنه يرجح أراء فثروفبيوس وبلينيوس على أنها مستوردة من مصر والشام وساحل آسيا الصغرى وهى طفلة ذات لون أحمر تسمى هيماتيتا كانت تستورد أساساً من مصر.

وعلى ذلك نجد أن مصدر اللون الأحمر الأساسى فى مصر القديمة كان المغرة الحمراء والسقى كانت تستخرج فى الأصل من أكاسيد الحديد الطبيعى، والمنتشرة فى الأرض المصرية بوفرة كبيرة.

والمغرة الحمراء أحياناً وتسمى هيماتيت غير متبلور، ولكن هناك أنواع أخرى من اللون الأحمر، فقد أشار "ديوسكوريدس" أن المغرة الحمراء الآتية من مصر تعتبر من أفضل أنواع المغرة لديهم، مما يؤكد وجود أنواع أخرى من اللون الأحمر متداولة فى العالم القديم من مصر وغيرها. فقد ذكر "سبيرل" أن هناك مغرة حمراء ذات لون أحمر مخلوط بمادة كبريتات الكالسيوم يرجع أقدم مثال لها إلى عهد الأسرة الثانية عشر والثامنة عشرة، والاختلاف بينهما بسيط جداً يلاحظ فى الدرجة اللونية، ففى الأولى باهتة إلى حد ما لوجود كبريتات الكالسيوم البيضاء، والثانية داكنة إلى حد ما لوجود

ذرات الحديد، أما "راسل" فيشير لوجود نوعين أساسيين للمغرة الحمراء في العصور الفرعونية سميت أحدهما اسم Sinopis والثانية Rubric، وهما الاسمان اللذان أشار إليهما فثروفيوس فيما سبق، ويذكر "لوكاس" أنه قد عثر على نوع جديد من المغرة الحمراء قائمة اللون في موقعين بالقرب من أسوان وكذلك في الواحات الخارجة بالصحراء الغربية.

هذا وقد نجد خلال العصرين اليوناني والروماني أنه قد ظهر لون أحمر ضارب إلى اللون الرمادي (الأبيض) يطلق عليه اسم Minium، Kinnabari، وقد أشار "راسل" أن هذا اللون ليس مركباً بل هو صورته الطبيعية وأنه واد إلى مصر وقد عثر على آثاره في مدينة هواره في أحد المقابر الرومانية وقد أطلق عليه اسم السلاقون وهو أكسيد حديد طبيعي أحمر رصاصي، وقد يندر وجوده في مصر حيث لم تسجل سوى تلك الحالة فقط.

ونذهب بذلك إلى أن طبيعة الأجواء المصرية الجافة لم تلزم الفنانين باستخدام هذا اللون، وذلك لأن استخدامه اقتصر على المناطق ذات الرطوبة العالية والأجواء الباردة، وقد أكد ذلك فثروفيوس فيما أورده عن Minium أنه يستخدم في الدهانات الخاصة بالمناطق الرطبة نظراً لاحتوائه على مادة الرصاص غير القابلة لامتصاص الرطوبة.

هناك مصادر نباتية للون الأحمر بجانب المصادر المعدنية التي تحدثنا عنها، فقد عثر على برديتين باللغة اليونانية في طيبة ترجعان إلى القرنين الثالث والرابع الميلاديين، أي نهاية العصر الروماني في مصر، وقد وجد بهما وصف دقيق لاستخراج الألوان من النباتات الطبيعية في مصر آنذاك، فنجد اللون الأحمر قد استخرج من جذور نبات حناء الغول ويطلق عليها أيضاً جذور نبات الشنجان، Alkanna tinctoria، Alkanet الذي يزرع في الدلتا وشمال الصعيد ويسمى لونه بالقانت Alkanet. أيضاً أشارت البردية إلى لون آخر يستخلص من جذور نبات القوه ويطلق عليه اسم Rubia- tinctorium، pereging، وقد أشار أوليفر Oliver أن كلا النباتين كانا يزرعان في مصر وبصفة خاصة في المنطقة الواقعة في الصحراء الغربية غرب الإسكندرية خلال العصرين اليوناني والروماني بالقرب من بحيرة مريوط.

من خلال ما سبق يمكن أن نؤكد أن الفنان المصرى القديم قد استخدم اللون المعدنى (أكسيد الحديد المائى) القابل للذوبان فى الماء فى معظم الصور الجدارية، ومع دخول البطالمة وفى العصر الرومانى بدأ استخدام الألوان المائية النباتية الحمراء والى كانت تحتوى على نسب زيتية تساعد على تثبيت الألوان سواء الحوائط أو على قطع النسيج حينما تستخدم كصبغة.

أما عن اللون الأزرق، فهو يعتبر من أقدم الألوان المصرية القديمة وإن كان له خاصية معدنية وأخرى نباتية، فالخاصية المعدنية تذكر فى معدن الازوريت Chessylite, Azurite وهو نوع من كربونات النحاس الزرقاء، قد ذكر "سبيرل" أن هذا المعدن الملون (الازوريت) استعمل فى تلوين الفم والحواجب على الأقنعة التى تغطى وجه المومياء المصرية فى عهد الأسرة الرابعة والخامسة، وأنه يوجد بحالته الطبيعية فى سيناء والصحراء الشرقية. وقد أشار بترى إلى أن اللون الأزرق الأساسى فى مصر القديمة مكون من المادة الزجاجية الزرقاء الصناعية Frit وهى تتألف من مركب بلورى يحتوى على السيليكا والنحاس والكالسيوم (سيليكات الكالسيوم النحاسية)، وكانت طريقة تحضيره أن تسخن السيليكا مع مركب النحاس - ربما كان من الملائخيت وكربونات الكالسيوم وملح النطرون.

وقد أضاف "بترى" أن هذه المادة تعطى فيما بعد لوناً يميل للإخضرار بدلاً من الزرقة. فى حين أشار فتروفيوس لهذه المادة على أنها استخدمت فى مصر وقد سماها كيروليوم Caeruleum وموطنها الإسكندرية فى عهده، وأكد بلينيوس تلك المادة بنفس الاسم كيروليوم المصرية وذكر أنه نوع من الرمل يعطى لوناً أزرق عقب تسخينه وأنه المصدر الرئيسى للون الأزرق عند المصريين.

إلا أن بعض العلماء عارضوا استخدام تلك المادة كمادة سائلة للتلوين، حيث ذكروا أنه من الصعب تحويل مادة صلبة إلى سائلة بالتسخين ثم تترك فترة طويلة دون أن تستجمد ثانية، وكان دليلهم أن الحالات التى عثر عليها لتلك المادة كانت مستخدمة كحليات زخرفية فى العصر الفرعونى تلتصق أو تصب فوق الأقنعة الجصية أو الذهبية، غير أنهم لم يجدوا سبيلاً لوجود مادة أخرى وذلك بعد تحليل بعض العينات فى المقابر المصرية القديمة فوجدوها تتبع تلك المادة الزجاجية الزرقاء.

ويذهب "ليروي" إلى أن عملية تحويل المادة الصلبة والتي تكون على هيئة خرزات صلبة يمكن سحقها وتسخينها ومزجها بالماء أثناء التسخين ثم يصب الناتج في قوالب صغيرة ويعاد تكرار ذلك أكثر من مرة، حتى يسهل بعد ذلك ذوبان المادة بسهولة، وقد أشار فتروفوريوس إلى إمكانية ذوبان مادة الـ *Caeruleum* في الماء خلال العصر الجمهوري، حيث أكد أغسطس استخدامه بطريقة التمبرا بعد جفاف اللوحة المصورة بالفريسك في بومبي في القرن الأول ق.م.

بالرغم من الجدل حول هذا اللون إلا أنهم في العصور الوسطى أجمعوا على صعوبة استخدام اللون الأزرق المعدني في تصوير الفريسك، حيث أشار الراهب ثيوفيلوس في كتابه "جدول أصناف الفنون وسر الصناعة التصويرية" أنهم استخدموا هذا اللون بعد جفاف الحوائط وكثيراً ما كانت آثاره تتطاير وتتشرب، حتى أنه قد اقتصر استخدامه فقط في التلوين حول هالة السيد المسيح وحول أطراف رداءه لإظهار نواحي الوقار والجلال. وقد علق تشنشينى أن فناني الدولة البيزنطية كانوا يستخدمون لوناً أزرق يطلق عليه اسم الأزرق الزرنيخي "كوبالت" وهو من الألوان غير الدهنية حيث كان يستخدم بجانب اللون الأزرق اللازوردي "سيليكات الكالسيوم النحاسية الزرقاء" وهو اللون الذي أشار إليه ثيوفيلوس.

من خلال ما سبق نجد أن اللون الأزرق الناتج من المركب النحاسي هو أكثر الأنواع انتشاراً واستخداماً وذلك بعد إجراء معالجة خاصة لطبيعة اللون حتى يهيئه تماماً للذوبان في الماء، ذلك بعد عملية السحق والتسخين عدة مرات مع الماء مع إضافة لبعض المواد الزيتية أو الصمغية، فيصبح اللون ذا قوام مناسب للاستخدام في التصوير الجداري للفريسك الرطب.

مع دخول البطالمة مصر وبداية التبادل التجاري بين مصر والمنطقة الجنوبية من الحبشة واليمن والهند، استورد البطالمة من الهند الصبغة الزرقاء التي تسمى بالنيلة الهندية *Indigofera tinctoria* وهي صبغة زرقاء بخلاف الصبغة المصرية التي كانت تزرع في مصر منذ العصور الفرعونية وتسمى بالنيلة البرية *Wood* والتي جاء ذكرها في البردية السابقة الذكر.

وقد ذكر "قيستر" أن صبغة النيلة البرية هي صبغة زرقاء تستخلص من تخمر أوراق شجرة النيلة البرية التي يطلق عليها اسم *Isatis tintctora*، وفي الواقع أن درجة الثبات اللوني في النيلة الهندية أكثر منه في النيلة البرية، لذا كانت الأولى تستخدم على نطاق واسع في العصر البيزنطي والعصور الوسطى وتستورد من بلاد النوبة وكردفان والحبشة والهند.

هذا وقد أشار بلينيوس إلى نبات النيلة الهندية الزرقاء وذكر أنها استخدمت عند الرومان في التلوين الجداري ولم تستخدم كصبغة للنسيج عند الرومان. بينما أشار فثروفيوس إلى أن الرومان قد استخدموا لوناً أزرق من النيلة البرية بدلاً من الهندية نظراً لصعوبة الحصول عليها وذلك في عملية التلوين.

وقد أكد أيضاً "قيستر" أن اللون المنتشر في مصر خلال القرنين الثالث والرابع الميلادي كان من النيلة البرية المصرية التي استخدمت كصبغة للأقمشة، ما يؤكد انتشارها كمادة لونية زرقاء في تلك الفترة.

من خلال ما سبق نجد أن الألوان المصرية الزرقاء إما ذات مركبات معدنية من النحاس "الملاخيت" الذي إذا ما أصابه أو تعرض لרטوبة زائدة فترة طويلة تغير لونه ومال نحو الأخضرار، ويرجع السبب في ذلك لمادة السيليكا التي تحتوى على نسبة كربون زائدة، وفي العصر البطلمي بدأ استخدام نبات النيلة الهندية والبرية والتي كانت تحقق كميات كبيرة تساعد الفنان على تلوين مسطحات جدارية كبرى، وتمتاز بقابليتها للذوبان في الماء وسهولة استخراجها والنسبة الدهنية بها عالية ما يحقق لها الثبات اللوني على الحوائط.

أما عن اللون الأصفر، فقد عرف المصريون القدماء نوعين من اللون الأصفر المستخرج من المعادن الطبيعية، الأول عرف باللون الأصفر الوهج "ذات جزيئات حمراء اللون" الذي كان يستخرج من معدن طبيعي هو كبريتوز الزرنيخ، وكذلك نوع آخر معدني هو المغرة الصفراء من أكسيد الحديد المائي، وهذا النوع استخدم على نطاق واسع في عهد الأسرة الثامنة عشرة والتاسعة عشرة، وقد عثر عليه في الصور الجدارية لمقابر طيبة. وقد أكد ماكاي أن لون المغرة الصفراء عثر عليها مغطاة بطبقة من شمع العسل للحفاظ عليها في بعض الصور حيث ثبت بالتحليل لبعض عينات اللون

أن كان يتأثر بالأملاح والرطوبة الجدارية فيتحول لونه إلى أحمر قرمزي فكان لابد من إضافة الشمع للحفاظ عليه.

أما في العصرين اليوناني والروماني فقد أكد "راسل" أن اللون الأصفر المستخدم في صور البورتريهات الرومانية التي عثر عليها في الفيوم وهواره، ثبت بالفحص أنها من المغرة الصفراء أكسيد الحديد المائي، وقد علق "بترى" على الفرق الواضح بين المغرة الصفراء والإصفرار الوهج "كبريتوز الزرنيخ" أن الثاني كان لونه يميل إلى الذهبي وشاع استخدامه فقط كحليات لونية صغيرة للوحات الشخصية نظراً لأنه من الألوان السامة.

وكبريتوز الزرنيخ الأصفر لا يوجد أصلاً في مصر فربما كان يجلب من بلاد أجنبية ربما كانت فارس أو أرمينيا أو آسيا الصغرى، أما اللون الأصفر من أكسيد الحديد المائي، فقد كان منتشراً في مصر ويمكن الحصول عليه من سيناء والصحراء الشرقية في صورة مركب نحاسي وهو أصفر يميل للقرمزي ويفضل أن يضاف إليه أثناء التصوير كبريتات الكالسيوم في صورة مائية حتى تعطيه لونا فاتحاً براقاً.

ونظراً لصعوبة التعامل مع اللون الأصفر المعدني لصعوبة استخدامه في العصرين اليوناني والروماني كان لابد من إيجاد لون طبيعي يلزم لاستخدامه إما لصبغة النسيج أو كلون جداري يتقبل معظم المثبتات والوسائط اللونية ويمكن استخدامه بكميات كبيرة، لذا ظهر ما يسمى (بالعصفر)، فقد أشار لوكاس أنه استخدم في العصور المصرية القديمة، وشاع استخدامه كذلك في العصرين اليوناني والروماني في مصر لصبغة النسيج مما له من درجة ثبات لوني ذاتية وإن كان لونه قريباً جداً من المغرة الصفراء، وقد أثبت "هنبر" ذلك بتحليله لبعض قطع النسيج المصبوغة باللون الأصفر المستخرج من العصفر.

هذا وقد أشار كامب أن الأصباغ الصفراء قد استخرجت من نبات (البليحاء) ويطلق عليه باللاتينية اسم *Reseda Luteola*، وكذلك من نبات الزعفران هو أوراق مجففة من عشب الزعفران اليوناني ويطلق عليه باللاتينية *Crocus Sativus* *Graecus* وقد ذكر أن هذا النبات كان منتشراً في اليونان وآسيا الصغرى وشمال

أرمينيا وروسيا، كذلك زرع في مصر خلال العصر البيزنطي وهو يعطى لوناً أصفر يميل إلى البرتقالي.

أما إشارات بلينيوس وفتروفيوس فجاءت مبهمة إلى حد ما في حديثهما عن اللون الأصفر، حيث ذكروا أنه يصنع ما يسمى بالـ *Quoquitur - Coquitur* وأنه استخدم عند الاثنيين منذ عام ٣١٠ ق.م، وأنه يعطى لوناً ذهبياً داكناً أسماه الرومان *Glaeba Silis*.

من الألوان الهامة التي استخدمت في الفريسك اللون الأخضر، وقد ثبت بدون شك أن المصريين القدماء استخدموا من إحدى مركبات النحاس وهو رخام (الملاخيت) أحد الخامات الطبيعية لمعدن النحاس المنتشرة في صحراء سيناء والصحراء الشرقية، وقد أشار "سبيرل" إلى استخدام الملاخيت المسحوق مع الجبس في تكوين الصور الجدارية في المقابر المصرية القديمة.

إلا أنه قد عثر على نوع آخر من مركبات النحاس يستخرج منه اللون الأخضر وهو معدن (الكريسوكلا) وقد ثبت استخدام مسحوق هذا اللون مع الجبس في بعض الصور الجدارية في المقابر المصرية القديمة، وقد أجمع العلماء على انتشار استخدام الملاخيت كمصدر أساسي للون الأخضر.

في عهد الدولة المتأخرة والعصرين اليوناني والروماني في مصر استخدم مزيج من المادة الزجاجية الزرقاء يضاف إليها أكسيد الحديد المائي "اللون المغرة الصفراء" وذلك لإنتاج لون أخضر ثابت إلى حد ما. أما المصدر النباتي للون الأخضر فقد أشار "فيستر" أنه مركب من اللونين الأزرق والأصفر، وقد وجد أن الأزرق من النيلة البرية والأصفر صعب تحديد مادته اللونية ربما كان من العصفر أو البليحاء، وذلك لأنه من الصعب استخدام أو تطويع مادة الملاخيت كصبغة على الأقمشة فضلاً عن قلة ثبات المادة اللونية.

في إشارة لفتروفيوس عن اللون الأخضر ذكر أنه يمكن العثور على لون أخضر كالك *Viridis Creta* من منطقة *Zmyrnae - Zmyrna* وقد أطلق عليه اليونانيون اسم *θεοστείου* وأنه يحقق نتيجة ممتازة على الحائط.

هناك ألوان ذات انتشار واسع فى تكوين الصور الحائطية عبر العصور، من بينها اللون الذى يميز ويصور الملامح البشرية من وجوه وأجساد وأيدي وأقدام، وهو اللون القرمزى أو الأحمر القرنفل. هذا اللون بالرغم من انتشاره على نطاق واسع وثبوت استخدامه فى الصور الجدارية المصرية القديمة وحتى التصوير القبطى، إلا أن مصدره الأساسى غير مؤكد، فقد ذهب بعض العلماء أنه يتكون من خليط من اللونين الأحمر والأبيض، إلا أن لوكاس ينفى ذلك ويؤكد أنه من أكسدة اللون الأصفر "المغرة" الناتج من أكسيد الحديد المائى، الذى به نقط أو بقع حمراء فى جزئياته الأصلية توحى للمشاهد بأنه قرنفل أو قرمزي، ولكن أيدجر وبتري ورسل يؤكدون أن لون الوجوه فى معظم المقابر اليونانية والرومانية بمنطقة الفيوم وهواره وكذلك المصورة على البورتريهات الشخصية تتكون من الفوه "صبغة الفوه الحمراء" والتي كانت تستورد من اليونان موطنه الأصلي وآسيا الصغرى وكان عادة ما تستخدم على أرضية جسية بيضاء بطريقة التمبرا.

وقد أكد فتروفيوس أن هذا اللون يجب أن يُحضر أفضل من استخدامه مباشرة من تلك الصبغة الحمراء، وأن عملية تحضيره تعتمد على اللون الأحمر الرصاصى "السلقون" والمستخرج من منطقة أفسوس وقد شرح طريقة تحضيره وتجهيزه معتمداً على اللون الأصفر حتى يكون الناتج قابلاً للذوبان فى الماء. وفى البردية السابقة والتي ترجع إلى العصر الرومانى المتأخر، وجد اسم صبغة يطلق عليها اسم القرمز Kermes وهى صبغة حمراء اللون تميل إلى اللون القرمزى تستخلص من إناث الحشرات القرمزية التى توجد على أشجار البلوط والأرز Coccusilicis التى تنمو فى المستنقعات وخاصة فى المناطق من شمال أفريقيا وجنوب شرق أوروبا وعلى سواحل آسيا الصغرى وبلاد فارس، وإن كنا لا نميل إلى أن تنتج كميات كبيرة من هذا اللون معتمدة على إناث الحشرات القرمزية المجففة التى توجد على شجر البلوط، إلا أننا يجب احترام المصدر وربما كانت إحدى الطرق للحصول على اللون القرمزى خلال القرنين الثالث والرابع الميلادى.

من هنا نجد أننا أمام مصادر عديدة للون القرمزى، إما أن يكون صناعياً معتمداً على مزج اللونين الأحمر والأصفر مع اللون الأبيض، أو لون طبيعي عن نطاق المصادر السابقة.

من الألوان الأخرى العامة فى التصوير الجدارى وبصفة خاصة فى تصوير الفريسك القبطى فى مصر اللون الأرجوانى، ولهذا اللون أهمية عظمى عند المسيحيين وبصفة خاصة فى تلوين الملابس سواء المصورة على الجدران أو المصبوغة وذلك إجلالاً لرداء السيد المسيح الأرجوانى والذى بقى عقب صعوده إلى السماء، لذا اهتم صانعو الألوان بهذا اللون، ويمكن أن نستدل على ذلك من أحد المخطوطات المحفوظة فى أوبسالا "السويد" ويرجع إلى الفترة من القرن السادس والسابع الميلادى وبه ما يقل عن ٢٦ طريقة لاستخراج الأرجوانى. ففي البداية نجد أنه عبارة عن خليط الفوه "الصبغة الحمراء" والنيلة البردية "الصبغة الزرقاء" حيث تعرف "فيستر" على تلك المكونات فى العصر الرومانى فى مصر، ويرى "هاجس" Haags أنه عندما زاد الطلب على اللون الأرجوانى خلال الفترة المسيحية فى مصر "فيما بعد القرن الرابع الميلادى كانت هناك مصانع تستخرجه من إفرازات الصبغة الأرجوانية "حيوان من الرخويات" يطلق عليه اسم Murex-brandaris, Murex-turnculus، إلا أن هذه الطريقة كانت تستنفذ وقتاً طويلاً ومالاً كثيراً، لذلك احتكرت مصانع النسيج بالإسكندرية إنتاج هذا اللون فى القرن الخامس نظراً لتواجد تلك المحارات بالقرب من شواطئ البحر المتوسط فكان التوسع فيه، من هنا يبدو أن المصدر الأساسى للون الأرجوانى كان بحرياً ونباتياً، ولقد كان ذلك ما عثرنا عليه فى البردية السابق ذكرها. وهناك صبغة أرجوانية اللون تستخلص من بعض الطحالب التى توجد على صخور البحر المتوسط ويطلق عليها اسم (الأرخيل) Archil إلا أننا نفتقد طريقة صنعها.

كذلك فى إشارة مبهمة لفتروقيوس ذكر أنه يفضل إنتاج هذا اللون صناعياً بواسطة مزج الكالسيوم النقى ولون الفوه الحمراء Madder والنيلة الهندية، إلا أنه أشار إلى صبغة أرجوانية يسميها Hysgino وهى تستخرج من إفرازات حيوان طيفلى يسمى Quercus Coccifera يعيش على شجر البلوط وخاصة فى المناطق الشمالية من أفريقيا وجنوب أسبانيا. وعلى الرغم من ذكر هذا المصدر البحرى عند فتروقيوس

إلا أنه فضل عليه عملية الخلط اللوني لتحقيق اللون الأرجواني من مزج الألوان الأبيض والأحمر والأزرق.

هذا وقد ورد عند تشنشينى فى كتابه أن اللون البنفسجى أو الأرجواني كان يستخرج فى العصور الوسطى من معدن المنجنيز إلا أنه لم يذكر كيف يتم استخراجة، ومن المعروف أن اللون الأرجواني حالياً يصنع من مركب المنجنيز ويطلق عليه اسم Manganese Violet .

تلك هى الألوان الأساسية التى دار حول مصادرها جدل كبير، بخلاف ذلك تبقى الألوان التى تنتج من خلط المكونات اللونية السابقة معاً، ومثال ذلك اللون البنى الذى تبين أنه استخدم فى الأسرة الرابعة فى مصر من مزيج اللونين الأحمر والأسود، إلا أن "سبيرل" أكد أن اللون البنى أمكن استخراجه من المغرة الحمراء أكسيد الحديد اللامع، بينما وجد لوكاس مغرة بنية اللون طبيعية فى منطقة الواحات الخارجة تبين من تحليلها أنها تحتوى على أكسيد حديد طبيعى مخلوط مع كبريتات الكالسيوم البيضاء "الجبس" خطأً طبيعياً. ومع ظهور فن الصباغة على النسيج لزم الأمر وجود لون ثابت لا يتأثر بالعوامل الجوية. ومن هنا وجد "قيستر" أن اللون البنى الموجود على بعض الأقمشة التى عثر عليها فى مدينة أنتينوى بالفيوم ربما كانت المادة اللونية ما يطلق عليها اسم (الكاد) الهندى والتى تستخرج من خشب الشجرة المسماة باللاتينية Mimose Catechou وهى شجرة السنط التى أطلق عليها العرب اسم (الست المستحية)، أما الصبغة فكانوا يسمونها (الاقاقيا)، يضاف إلى ذلك فحص بعض البرديات المصورة والتى ترجع إلى عهد الأسرة العشرين وتبين أن اللون البنى مستخرج من مادة معدنية هى الليمونيت Limonte وهو أحد الأكاسيد الحديدية المائية داكنة اللون "أحمر داكن"، وقد ذكر لوكاس أن معظم العينات التى فحصت للون البنى على البردى أو الرق منذ القرن الرابع الميلادى حتى القرن التاسع الميلادى كانت تقريباً من مركب الليمونيت الحديدى.

ثانياً: عنصر الموضوع فى التصوير القبطى

اعتمد الفنان القبطى فى العهد المسيحى على عنصر الموضوع كأحد السمات الأساسية لإبراز فنه الذى ارتبط بالدين ارتباطاً شديداً شأنه فى ذلك شأن الفن المصرى القديم. هذا الارتباط جعل معظم موضوعاته تميل إلى الجانب التعليمى المتعلق بالجوانب الدينية والعقائدية، والتي من خلالها يمكن لفن التصوير الجدارى أن يكون حلقة اتصال مباشرة بين علوم الدين وفكرها وبين المتلقى أو المتعبد أو المشاهد لها. من هذا المنطلق تبرز لنا الصور الجدارية مجموعة كبيرة من الموضوعات التى تنقسم بدورها إلى نوعين أساسيين، أما موضوعات مستوحاة من العهد القديم (التوراة) أو موضوعات مستوحاة من العهد الجديد (الإنجيل)، فضلاً عن وجود جانب تأثيرى هام من قبل الديانات الوثنية لا يجب أن نغفله كان له تأثير كبير فى الموضوعات القبطية بصورة غير مباشرة فى الفترة المبكرة، ثم يتبلور هذا التأثير ليصبح سمة مميزة للموضوع القبطى بعد أن وظف لخدمة الديانة المسيحية. ويبرز هنا هذا التأثير خاصة فى مجال الموضوعات المتأثرة بالفن المصرى القديم والهلينستى والرومانى.

أ- رؤية لموضوعات العهد القديم (التوراة)

من أهم ملامح الموضوعات المصورة فى الفن القبطى الاتجاه المباشر نحو قصص أنبياء العهد القديم على الرغم من كونهم أنبياء لليهود، إلا أنهم كانوا منفصلين عن المسيحيين ولا سيما فى الفترة المبكرة قبل الاعتراف بالمسيحية فى مصر والعالم المسيحى. فالمسيحيون يؤمنون بأن الكتاب المقدس ينقسم إلى جزئين كل منهما على حده، الأول هو العهد القديم وكتابه وضع باللغة السامية "العبرية القديمة" ويتكون من ٣٩ سفرًا فى الأصل، وقد ترجم إلى اليونانية فى مصر وأطلق عليه اسم "الترجمة السبعينية" والى اتخذت من النسخة العبرية سبيلاً لها مع إضافة أربعة أسفار أخرى يطلق عليهم فى الكنيسة الأرثوذكسية اسم "الكتب القانونية الثانية".

هذه النسخة اليونانية ظهرت فى مصر وبصفة خاصة فى الإسكندرية منذ عهد بطليموس الأول "سوتير" ومنها ترجمت النسخة اللاتينية وسميت الفولجاتا Vulgata

وهي النسخة التي استوحى منها فنانون المقابر الرومانية المبكرة لوحات وصور الأنبياء القدماء، وهي أيضاً النسخة المقررة لدى الكنيسة الكاثوليكية.

وقد كان لانتشار الترجمة السبعينية باللغة اليونانية في الفترة الزمنية من منتصف القرن الرابع ق.م وحتى منتصف القرن الرابع الميلادي أثرها الواضح على فن التصوير الجداري القبطي، ويبدو ذلك واضحاً من استخدام بعض العبارات الدينية والأسماء كعامل تأكيد للشخصية أو الحدث المصور في معظم الصور الجدارية والتي تعود للفترة الأولى من التصوير الجداري.

عقب أحداث مجمع خلقدونية وازدهار العناصر الوطنية في الحياة الدينية والاجتماعية في مصر، عملت الكنيسة القبطية على ازدهار واستخدام اللغة القبطية بدلاً من اليونانية، ومن هنا ترجمت الترجمة السبعينية إلى اللغة القبطية في نهاية القرن الرابع تقريباً حتى منتصف القرن الخامس الميلادي. ويبدو تأثير هذا الحدث واضحاً في استخدام اللغة القبطية ونصوص الكتب المقدسة من العهد القديم على الصور الجدارية والتي تعود إلى الفترة الثانية من تلك التصوير الجداري.

وتحتوي الترجمة السبعينية على الأسفار الخمسة للتوراة (التكوين والخروج واللاويين والعدد والتثنية)، ثم قسم يتكون من جزئين، قسم الأنبياء الأولين ويضم أسفار (يشوع والقضاء و١-٢ صموئيل والملوك الأول حتى الرابع)، أما القسم الثاني فيضم الأنبياء المتأخرين منهم (أشعيا وأرميا وحزقيال وهوشع وعاموس ويونان وحبقوق وزكريا وملاخي وغيرهم) وهي عبارة عن أسفار صغيرة للسيرة الذاتية لكل نبي، أما القسم الثالث يسمى (الكتب)، وهو الذي يضم كتابات بعض الأنبياء وقصص دينية هامة، مثل مزامير داود والأمثال وأيوب وأسفار دانيال وغيرها، كما تميزت الترجمة السبعينية بموضوعات خاصة غير موجودة في الأصل العبري (على الرغم من معرفتهم بها) مثل سفر (أستير وحكمة سليمان ورسائل أرميا وصلاة عزريا ونشيد الفتية الثلاثة وقصة سوسنة وقصة بال والتين وصلاة منيس، ١-٢ مكابيين).

لقد استخدم الفنان القبطي الكثير من هذه الموضوعات في الصور الجدارية خاصة في الفترة الأولى، وهو الاستخدام المنطقي من جانب الفنان القبطي في ظل الظروف الراهنة وعدم تداول الأناجيل وعدم السماح بحرية تصوير موضوعات خاصة بعقيدته

الجديدة، وتدلنا صور حجرى الخروج والسلام بالبجوات فى الواحة الخارجة على مدى ارتباط النص المكتوب والقصة المصورة، والذي يصل إلى حد التطابق مع النص تماماً (شكل ١٥٩، ١٦٠، ١٦١، ١٦٢)، فنجد قصة الخروج لبنى إسرائيل (شكل ٧٢) مستوحاة من (سفر الخروج) وأدم وحواء (شكل ٨٣) (سفر التكوين) وغيرها من الموضوعات المستوحاة من الترجمة السبعينية للتوراة.

وبالرغم من تقلص عدد الموضوعات المستوحاة من التوراة من الفترة فيما بعد القرن الخامس الميلادى، أمام موضوعات العهد الجديد، إلا أن قصص بعينها قد استمرت كمصدر لبعض الصور التى عثر عليها فى سقارة وبابوط ودير سانت كاترين، وإن كانت تخدم الطقوس الدينية اليومية للكنيسة القبطية. وتبرز لنا من تلك الموضوعات أضحية إبراهيم بإبنه إسحاق (شكل ٩٧) (سفر التكوين) بما لها من أهمية طقسية وترتيل يومية فى الصلوات الخاصة بالكنيسة القبطية. كذلك قصة يفتاح وابنته (شكل ١٠١) (سفر القضاة) وأيضاً صور (العبرانيين الثلاثة) (شكل ٩٩، ١٠٠) المصورة فى سقارة وبابوط فهى على الرغم من كونها مستوحاة من (سفر دانيال) إلا أنه قد ثبت أن نشيد الفتية الثلاثة كان ضمن التسابيح الخاصة بالكنيسة القبطية منذ أواخر القرن الرابع الميلادى كذلك صورت قصص من حياة النبی داود وحروبه ثم تنويجه ملكاً ثم صورته فى أواخر أيامه فى بابوط (شكل ١٠٤ - ١٠٧)، فهى ترجع إلى أهمية قصة داود فى الكنيسة القبطية لأنه أحد الأنبياء اليهود الذين يذكروا دائماً ضمن الصلوات اليومية للكنيسة، فضلاً عن الممارسة اليومية فى ترتيل أجزاء كبيرة من مزاميره والتى لا تزال ترتل حتى الآن فى الكنائس والأديرة والقلالي الخاصة بالرهبان.

أما من ناحية تناول الفنان لهذه الموضوعات، يمكن أن نستخلص بعض السمات العامة لموضوعات العهد القديم المصورة فى الفن القبطى من ناحية تناول الموضوعى لتلك القصص.

يتضح من المقارنة بين الموضوعات المصورة فى مصر ومثيلتها فى المقابر الرومانية أنها تحمل نفس المفاهيم الموضوعية المعينة بذاتها ولا تختلف عنها نهائياً. وهو الأمر الذى يقرر وحدة المصدر ووحدة اهتمام المسيحية بذات الموضوع المصور،

مثل موضوعات آدم وحواء والنبي نوح والفلك وأضحية إبراهيم والنبي يونان والحوث وعبور موسى البحر وغيرها من الموضوعات. وبالرغم من أن الموضوعات المصورة فى تلك الفترة (قبل الاعتراف بالمسيحية) مستمدة مباشرة من قصص العهد القديم، إلا أنه لوحظ فى تلك الموضوعات اختيار مواقف يعينها تمثل لحظة معاناة شديدة للشخصية المصورة حيث صور الفنان تلك اللحظة بما يملكه من إمكانية تصويرية أو رمزية للقصة، مثلما نجد فى صورة حجرة الخروج وحجرة السلام بالبجوات، مع مقارنتها بما مثلته صور المقابر الرومانية لتلك الموضوعات.

هذه السمة التى حاول الفنان إبرازها من خلال هذا الكم من الموضوعات تمثل للمسيحيين فى الفترة المبكرة دروساً مستفادة تدل على التمسك بالإيمان والصمود ضد الأخطار المحيطة بهم لتحقيق النجاة، وهى التى تجسد الظروف السياسية والدينية خلال تلك الفترة.

ولقد فضل الفنان القبطى تصوير مواقف المعاناة فى قصص أنبياء العهد القديم لأنها مرتبطة فى الواقع مع سمة الخلاص الذى نادى به السيد المسيح، ولم تقتصر فكرة الخلاص عند المسيحيين بتفضيل تصوير معاناة الأنبياء فقط، ولكن أيضاً بالفكرة المطلقة للانتصار على الوثنيين والتى رمز إليها الفنان القبطى بتصويره لفارس منتصر يحقق الخلاص من أعدائه الوثنيين (شكل ١١٤، ١١٥)، أو يرمز لها دائماً بمبنى أورشليم أو جنة الفردوس أو مكان الخلاص الذى ينشده أى مسيحى مثلما صورت فى حجرة الخروج وكوم أبو جرجا (شكل ٧٨، ١٥).

وقد اشتملت أيضاً صور العهد القديم على جانب توجهى تمثل فى تصوير فكرة العقاب الإلهى للذين يعصون أمر الرب كمحاولة لتوضيح أهمية الطاعة، فاستخدام الفنان القبطى صور أنبياء تعرضوا للعقاب، مثل صورة عقاب آدم وحواء وعملية خروجهما من الجنة فى حجرة الخروج بالبجوات (شكل ٧٤، ٨٣) وإصرار الفنان على توضيح باب الخروج ليعبر عن مفهوم الغرض الحقيقى للقصة، وأيضاً صورة عقاب يونان بعد رفضه تحقيق أمر ربه وإلقائه فى جوف الحوت فى نفس الحجرة (شكل ٨٢)، وكذلك صورة خراب أورشليم عقاباً لليهود ولرفضهم الامتثال للنبي أشعيا

(شكل ٧٦). كل هذه الصور نجدها في حجرة الخروج وهي تواكب مفهوم الأغراض الجنائزية لتطابقها مع الطقوس الدينية التي كانت تتلى على روح المتوفى. وفي الفترة الثانية خلال القرنين الخامس والسادس الميلاديين استخدمت تلك الموضوعات أو بعضها بروية دينية أخرى ومواكبة لظروف هذه الفترة، فنجد خلال القرنين السادس والسابع الميلادى صورت مجموعة من قصص العهد القديم ليس لأغراض جنائزية، حيث عثر على معظمها في الأديرة القبطية وليس داخل المقابر، من أمثلتها صور الحجرة الثانية عشرة ببوايط وهي تصور مجموعة من أنبياء العهد القديم كل واحد منهم ييشر لمجئ السيد المسيح وحدث مولده من العذراء ليؤكدوا على طبيعة المذهب القبطى الذى تمسك به الأقباط بعد نتائج مجمع خلقدونيا، والذى ينادى بأن المسيح قد ولد يحمل ناسوته ولاهوته معاً وأنهما طبيعتان في جسد واحد وامتزجا قبل الولادة (شكل ١٤٨).

من هنا خضعت الموضوعات المستمدة في صور الأنبياء القدماء لظروف العمل الفنى والزمنى لتلك الفترة، فضلاً عن الموضوعات التي كانت تخدم أغراضاً طقسية للكنيسة القبطية فتم الاستعانة بها لتبسيط تلك الرؤى الطقسية، مثل صورة أضحية إبراهيم في سقارة (شكل ٩٧) ودير سانت كاترين وصورة أضحية يفتاح بابنته في دير الأنبا مقار ودير الأنبا أنطونيوس (شكل ١٠١، ١٠٢)، وصور النبی داود في باويط (شكل ١٠٥، ١٠٦) والعبرانيون الثلاثة في النار من باويط (شكل ١٠٠).

خلاصة القول، أن الموضوعات المستوحاة من العهد القديم انتشرت في الفن القبطى في نفس وقت انتشارها في العالم المسيحى مؤكداً على أنها سياسة عامة تحت ظل الإمبراطورية الرومانية آنذاك. والبدایة كانت منذ نهاية القرن الأول الميلادى، إلا أننا نفتقد في مصر لتلك الأعمال المبكرة، على الرغم من أن استمرارها في مصر كان قاصراً حتى منتصف القرن الرابع الميلادى تقريباً، بينما نجدها قد استمرت في العديد من أقطار العالم المسيحى فترة أطول ربما حتى نهاية القرن السادس الميلادى في آسيا الصغرى وتونس وروما واليونان وكبادوكيا حتى نهاية العصور الوسطى تقريباً.

ويرجع ذلك لما تتسم به هذه الموضوعات من سمات إيمانية وتعليمية كبيرة كان الدين المسيحى في بعض فترات تاريخه في حاجة إليها منذ الفترة المبكرة، وبالرغم من

ذلك إلا أنه مع انتشار المسيحية والاعتراف بها أصبحت قاسماً مشتركاً مع موضوعات العهد الجديد.

ب- رؤية لموضوعات العهد الجديد (الإنجيل)

من أكثر الموضوعات المنتشرة في الصور القبطية في الفترة الثانية من التصوير الجداري كانت الموضوعات المستوحاة من كتب العهد الجديد وأحداثه عبر العصور. تبدأ مصادر تلك الموضوعات بالأنجيل الثلاثة كمصادر رئيسية (متى ومرقس ولوقا) بجانب أنجيل (يوحنا)، وهى المصادر المعترف بها فى الكنيسة القبطية، وجدير بالذكر أن أنجيل مرقس ومتى ولوقا يمكن التعرف عليها مباشرة نظراً لأن محتواها وحوادثها يمكن ترتيبها زمنياً وكتابتها تقترب من الكتابة التاريخية مما يسهل للفنان القدرة على الاستعانة بها من أجل التصوير المباشر والمطابق للحدث التاريخي. وقد كُتبت الأنجيل في البداية باللغة اليونانية المنتشرة آنذاك، وأسلوبها يعتمد على السرد التاريخي أكثر من المفهوم اللاهوتي الذى تميز به أنجيل (يوحنا) الذى يجمع بين السيرة الذاتية واللاهوتية للمسيح، وبالتالي ضعفت أهميته التاريخية وطغت عليها النظرة اللاهوتية التى تجمع بين الرمزية والواقعية معاً.

هذا ما نلاحظه فى أن الموضوعات التى تحكى أحداثاً تاريخية "تذكارية" لسيرة السيد المسيح أو العذراء، أو أحداث فترة ولادة المسيح أو غيرها من الأحداث التاريخية التى سجلها الفنان القبطى على جدرانها، يمكن إسنادها بصورة كبيرة لأنجيل لوقا ومتى، مثل بشارة العذراء فى كوم أبو جرجا (شكل ١١٣) وصورة مذبحة الأطفال ورحلة العائلة المقدسة ومقتل زكريا وبشارته بمولد يوحنا وعمادة المسيح فى مغارة أبى حنس (شكل ٩٢-٩٣) وغيرها من الموضوعات التذكارية نجدها تقترب كثيراً من النصوص المدونة فى أنجيلى متى ولوقا.

أما المفهوم الرمزي واللاهوتي لبعض الموضوعات نجد أن الفنان قد استوحى مفهومها من أنجيل (يوحنا) مثل صورة المعجزات الثلاثة معاً فى مقبرة كرموز (شكل ١٦٠-١٦١) بالإسكندرية والتى تبرز جانباً رمزياً لصور المعجزات جميعاً معاً.

ولم يقتصر مصدر إلهام الفنان القبطي على الأناجيل الأربعة، وإنما أيضاً اعتمد على مصادر أخرى مثل رسائل الرسول (بولس) والتي شاع ظهورها منذ منتصف القرن الثالث الميلادي في مصر، وهي تضم ثلاث عشرة رسالة متنوعة تجمع بين العقائد المسيحية والآداب والفضائل التعليمية في الدين المسيحي، وعلى الرغم من النقد الديني الذي قابل به الأقباط رسائل بولس إلا أن الفنان قد استعان برسائله في بعض الصور وخاصة سيرة القديسة (تكلا) في حجرة السلام بالبجوات بالواحة الخارجة (شكل ٩١)، وكذلك إصراره الواضح في الاستعانة بالفضائل الاثني عشر التي نادى بهم بولس في رسائله وصورها الفنان حول الحنايا وبداخل الأفاريز الزخرفية في بابويط (شكل ١٢٣).

هناك أيضاً أقوال الآباء والتي تحتوى على أقوال وأفعال نسكية كتبها هؤلاء الآباء الرهبان أو سمعت عنهم فسجلت، وهي تنور حول أصول التنسك وآدابه وتعاليمه، وقد استخدمت كنقوش أو نصوص زينت بها جدران القلالي التي عثر عليها في سقارة وكالسيا وبابويط، ومن أهم هذه الأقوال تلك الخاصة بالقديس أنطونيوس ومقار وباخوم وغيرهم، وهي مسجلة في صورة مخطوطات أو نقوش جدارية كانت في أغلب الأحيان تنقش بجوار صور بعض القديسين الشهداء (شكل ١٢٥).

كذلك كانت الأنظمة والأحاديث التي تحدث بها القديس (باخوميوس) من مواعظ عميقة في الحياة النسكية كانت محور تسابيح وتراتيل الرهبان، استعان بها الفنان القبطي في تصوير صور القديسين وملاحمهم الشخصية وحركاتهم الإيهامية والتي تعتبر دليلاً مباشراً على تأثره بتلك النصوص النسكية مثل مجموعة القديسين المصورين في سقارة وبابويط (شكل ١١٢).

هذا بجانب مصدر هام استعان به الفنان في الفترة من منتصف القرن الخامس وحتى القرن السابع الميلادي في تصوير القديسين المشهورين مستعيناً بسيرة هؤلاء القديسين الزاخرة بقصص كفاحهم حتى الاستشهاد. تلك الأعمال كانت مدونة في معظم الأديرة ويحتفظ بها ليتعلمها الرهبان الجدد حتى تكون أعمال هؤلاء الشهداء قدوة لهم، وكان يكفي لتأييد تلك الأعمال وجود صور القديس أو الرمز له أو كتابة أشهر أقواله مثل صور القديسين "أبا مينا" و"أخنوخ" و"أرميا" و"أبوللو" و"سيسينيوس الفارس"

و"قوبيا أمون الفارس" وغيرهم في سقارة وكوم أبو جرجا وباويط وكاليا (شكل ٩٦، ٩٨، ١١٢، ١١٤، ١١٥).

هناك مصدر آخر كانت القصص تستوحى منه بصورة مباشرة وهى الصلوات والتراتيل التى كانت ولا تزال ترتل فى الكنائس والأديرة القبطية، والتى يتحدث فيها الأسقف عن الكثير من أعمال الأنبياء والرسل والقديسين، وهى تجمع بين مفهوم ومدلول القصة القديمة والتشبه الحادث لشخص المسيح وسيرته الذاتية، وهو الإحياء القصصى الذى يربط صور العهد القديم والعهد الجديد.

نجد أن بعض تلك التراتيل كانت تستخدم تصويرياً حتى تجمع بين الجانب الفكرى والنظرى للراهب أو المتعبد، فتعطى له صورة أعمق وأصدق. يضاف إلى ذلك جانب هام من التراتيل الجنائزية التى لعبت دوراً هاماً فى صور المقابر وأيضاً صور الكنائس والأديرة ليس فى مصر فحسب بل فى العالم المسيحى، وهى التراتيل التى كانت ترتل على روح المتوفى أو المشرف على الموت أو العبور للعالم الآخر *Ordo Commendationis animae* وهى تحتوى على قصص الأنبياء والقديسين تعبر عن المحن والمصاعب التى عانوا منها فى سبيل ترسيخ عقيدتهم بالإضافة إلى أقوال تشفع للروح المشرفة على الموت وكلاهما يخدم الغرض الجنائزى، وكان طبيعياً أن نجدها مصورة بالمقابر بصورة مكثفة عن استخدامها فى الكنائس والأديرة.

تلك كانت المصادر، ولكن متى بدأ الفنان القبطى فى تصوير موضوعات من العهد الجديد فى مصر؟

فى الحقيقة لا يوجد لدينا دليل على تصوير مناظر من العهد الجديد ترجع إلى الفترة المبكرة، وخاصة خلال القرنين الأول والثانى الميلادى فى مصر، بينما فى روما نرجع أقدم صورة للراعى الصالح أو معجزة إقامة لعازر من الموت أو لصورة أورفيوس وهى صور ترمز للمسيح مباشرة إلى النصف الثانى من القرن الأول الميلادى، مثلما فى مقبرة دوميشيان بروما.

أما فى مصر فإن أقدم الأمثلة التصويرية تقع فى مقبرة كرموز بالإسكندرية وحجرتى الخروج والسلام بالبجوات ولكنها ظهرت بطابع رمزى بحت تستر وراءها مفاهيم القصص والتى تتجه ناحية تثبيت العقيدة الجديدة والمحافظة عليها فى تلك الفترة.

ويبدو ذلك واضحاً في صور المعجزات بكرموز (شكل ١١٦)، وكذلك صورة الراعى الصالح كناية عن شخص المسيح (شكل ١٣٥)، منظر الفتيات السبع وهو من الرموز المسيحية التي ترمز للارتباط بأورشليم (شكل ٧٣)، وكذلك مجموعة السفن التي أكثر الفنان من تصويرها في مقابر البجوات وهي ترمز للكنيسة آنذاك (شكل ٨١)، إلا أن الموضوعات جاءت مبهمه إلى حد ما فضلاً عن الأسلوب الفنى الخاص جداً لتلك الفترة.

وربما نجد شيئاً من الحرية والاستقرار الفنى الواضح فى صور حجرة السلام والتي تؤرخ بنهاية القرن الرابع وبداية الخامس الميلادى. والتي صور فيها الفنان منظر بشاره العذراء بل وكتب اسمها باليونانية (شكل ٨٤، ٩٠)، هذا التحرر الذى نلمس بدايته فى تلك المقبرة استمر بصورة كبيرة خلال القرون التالية.

خلال الفترة الثانية صورت موضوعات تمثل أحداثاً تاريخية تحمل الصفة التذكارية، إلا أنها كانت تخدم فى بعض الأحيان مضموناً عقائدياً مثل صورة تعميد المسيح فى بوليط (شكل ١١٦، ١١٧) فهو بالرغم من أنه موضوع عقائدى إلا أنه لا يخرج عن كونه حدث تاريخى. وأيضاً مذبحه الأبرياء وهو الحدث التاريخى الذى تم تصويره فى دير أبو حنس (شكل ٩٢) ضمن أحداث متتالية لهذا الحدث على غرار السرد القصصى فى الفن المصرى القديم، فنجد المذبحه ثم مقتل زكريا الكاهن ثم زيارة الملاك ليوسف ثم هروب العائلة إلى مصر، وهى أحداث تاريخية تذكارية فى نفس الوقت تمجد زيارة العائلة لمصر (شكل ٩٣).

أيضاً من الموضوعات التى تم تناولها فى مصر وتحمل صفة تذكارية لمناظر القديسين سواء الواقفين أو الجالسين داخل الحنايا أو منفردين على الجدران بصورة مكثفة يمكن ملاحظتها فى صور سقارة وبوليط (شكل ١١٢)، وهى تمثل قديسين مشهورين فى المنطقة حاول الفنان تصنيفهم من حيث مكانتهم وأعمالهم، فمنهم من يحمل صفة الشهادة كأبو مينا ومنهم من اشتهر بإدارته لمجموعة من الرهبان والأديرة مثل القديسين أرميا وأبوللو ومقار (شكل ٩٦، ٩٨، ١١٠، ١١٨)، ومنهم من تعلق قصصهم بجانب أسطورى تعليمى فى نفس الوقت مثل القديسين فوبيا أمون وسيسنيوس

الفارس (شكل ١١٤، ١١٥)، أيضاً صورت موضوعات تحمل صفة إيمانية مثل التوبة تحت أقدام هؤلاء القديسين مثل صورة التوبة في دير القديس أرميا بسقارة (شكل ٩٨). هناك موضوعات لها سمات تخيلية أو رمزية، إلا أن مفهومها نابع من كتابات العهد الجديد وبعض المصادر التي تحدثت عنها، وتلك الموضوعات تنقسم إلى نوعين، الأول خاص بالموضوع الشامل، والثاني خاص بالشخصيات المستخدمة سواء كانوا متدخلين في الأعمال الفنية أو غير ذلك.

فمن ناحية الموضوعات نجد موضوع التجلي المصور في الحجرة الثانية عشر في باويط يختلف من حيث التناول الموضوعي عن فسيفساء دير سانت كاترين أو صور التجلي المصورة في العالم المسيحي، هذا المنظر وإن كان حدث فعلي للسيد المسيح إلا أنه مستوحى من رؤية تخيلية للمكان وللشخصيات المصورة من أنبياء ورسول. أيضاً موضوع الصعود وما يصور من رموز بجانب العرش يعتبر من المناظر التخيلية بالرغم من أنه نابع من أقوال النبي حزقيال وأكدها القديس بولس في رسالته حول العرش الإلهي والمخلوقات الأربعة التي تحمله دائماً (شكل ١٤٩). أيضاً من تلك الموضوعات التي اعتمدت على أقوال بعض الرهبان المشهورين مثل باخوميوس حول رؤيته لمصير الأشرار بعد موتهم وتعذيبهم في جهنم على أيدي الملائكة، فبالرغم من أن القصة نابعة من رؤية القديس باخوميوس (شكل ١٠٩)، إلا أن الفنان اعتمد على تخيله الخاص للشخصيات المصورة والحدث الحركي للمنظر في شكله النهائي. كذلك صور الفنان بعض الأفكار التخيلية الخاصة في صورة باويط وكلاهما يرمز لدخول الجنة والحصول على الخلاص، في حين كان بصور مجموعة أخرى من القديسين "المقصود بهم أنهم ما زالوا أحياء" يحملون كتباً عادية غير مرصعة أو لفافات صغيرة وملابسهم عادية مواكبة لملاص الحياة اليومية في حين صور الفنان القديسين الشهداء بملابس بيضاء (شكل ١١٨) وأيضاً من الصور التخيلية للفنان القبطي منظر الفردوس أو واحة القديسين الشهداء فصورها بإمكانياته الفنية المتاحة متأثراً بالفكر الهلينيستي لمدرسة الإسكندرية في كوم أبو جرجا (شكل ١٥).

هذا الوضع التخيلي جعل للفنان القبطي رؤية بعيدة الأفق للموضوعات التي تخدم الأغراض الدينية، مما أدى إلى انعكاسها على الروح الفنية وتنمية روح الابتكار لديه، وهو الأمر الذي نفتقده بصورة كبيرة في الفن البيزنطي.

أما بالنسبة للنوع الثاني، والخاص بالشخصيات التخيلية، فإن أبرزها صور الملائكة في أوضاعهم المختلفة كمبشرين أو حراس أو رموز مساعدة للعمل الفني أو مشخصة لمجموعة فضائل في معظم الأمثلة التي تحدثنا عنها، والوضع العام لصور الملاك كان على هيئة بشرية عادية وله جناحان وحول رأسه هالة ويتميز بوجه شاب أو طفولى في بعض الأحيان (شكل ١١٨، ١٢٢، ١٢٣)، كذلك يمكن أن نعتبر صور الأنبياء فى الحجر رقم ١٢ بباويط (شكل ١٢٨) من الصور التى تحمل بعض التخييلات لصور الأنبياء فهى رمزية وليست واقعية استخدمت كعناصر مساعدة لخدمة منظر التجلى وتأكيد بشاره المسيح وولادة أمه العذراء للإله (شكل ١٤٨).

ج- التأثير الفرعونى والكلاسيكى فى الموضوع القبطى

لم يمنع ظهور الفن القبطى فى كنف الفنون الهلنستية الرومانية فى مصر من الميل ناحية الجذور المصرية القديمة والتي لاقت قبولاً عند المسيحيين مثلما تمسك بها المصريون فى ظل العصرين البطلمى والرومانى.

فقد كان لبقاء بعض العناصر الفنية المصرية القديمة فى العصرين الهلنستى - الرومانى دليلاً على بقاء بعض الموضوعات ذات المفاهيم الخاصة فى أقاليم مصر الوسطى والعليا، والتي احتفظت بالكثير من العادات والعقائد القديمة ضد التيارات اليونانية والرومانية.

ولقد كان للتشابه الجوهرى بين العقائد المسيحية والديانة المصرية القديمة أثره الكبير فى وجود بعض التأثيرات المصرية من ناحية الموضوع على الموضوعات القبطية المصورة جدارياً، وهذه الموضوعات لم تمثل شذوذ فى الفن القبطى حيث استطاع الفنان توظيفها وصبغها بلامح قبطية تحدث نفس الإنطباع النفسى القديم للمتعبد بروح مسيحية.

من أبرز الأفكار القديمة التى استلهمها الفنان القبطى من الفكر المصرى القديم كانت عقيدة الحساب والعقاب، وهى أحد جوانب العقيدة المسيحية وأحد أبرز ملامحها القبطية آنذاك والمرتبطة بحياة الرهبان وتعاليمهم. فقد صور الفنان القبطى هذه الفكرة على جدران الحجرة الثانية عشر ببوايط فى صور ملانكة يعذبون الأشرار عقاباً لهم عما اقترفوه من شرور (شكل ١٠٩)، تلك الفكرة على الرغم من ندرة استغلالها فى الفن القبطى والمسيحى عموماً، إلا أن مدلولها التأثيرى نابع من الأرشيف المصرى القديم والذى اعتاد استخدام تلك الأعمال تصويرياً وفى مختلف أعماله الفنية.

ولم تكن الأفكار المسيحية بعيدة عن الأفكار التى ألفها المصريون، بل فى بعض الأحيان وجد فيها المسيحى أساساً وسبيلاً يوضح أفكارهم الجديدة، ولعل من أبرزها أيضاً تلك الفكرة التى ترمز للانتصار على الشر، وهى الفكرة المعروفة فى الأساطير المصرية القديمة بما تحمله من معانى للوفاء والتضحية والفداء والخلاص المنتظر، كما أنها تحمل إحياءاً أسطورياً رمزياً ألفه الفنان القبطى فى محاولة لتجسيد معانى مسيحية يصعب عليه تمثيلها بصورة أو بأخرى فى الفترة المبكرة، ومن هنا كان الاستعانة بالرمز المصرى القديم ومحاولة صبغة برؤية فنية معاصرة "رومانية" حتى تواكب الحركة الفنية آنذاك. فالأسطورة المصرية تمثل حورس وانتصاره على عمه الإله ست إله الشر وخلص الشعب من ظلمه، وفى العصر الهلينيستى تحول حورس إلى الطفل حربوقراط واتخذ نفس مخصصات حورس، ولقد استعار الفنان القبطى شخصية حورس كشخص المسيح حيث عبر عن ذلك فى صورته الموجودة فى مقبرة كرموز واقفاً بقدميه فوق ثعبان وأسد مقلداً حورس فى الفن المصرى القديم وحربوقراط فى الفن الهلينيستى (شكل ١٢٧). ليس ذلك فحسب، بل كانت هناك طريقة أخرى مستوحاة من أسطورة حورس وهى تصوير فكرة الانتصار الذى يحققه القديس الفارس فوق جواده والذى يرتدى ملابس رومانية فى شكل مصرى قديم يهزم قوى الشر التى تنتوع صورها فهى إما حيوانات مفترسة أو أشخاص ترتكب معصية توجب القصاص منهم مثل صور باويط التى تصور القديس الفارس سيسينيوس وهو يقتل السيدة الباسيدريا عقاباً على ما فعلته تجاه أولاده (شكل ١١٥)، حيث استعان الفنان برموز مصرية قديمة ترمز للشر ونثرها حول الفارس لتساعد فى توضيح المعنى فى الانتصار الدائم لهؤلاء

القديسين على الشيطان الذى رمز له بتلك الرموز على أنها الاثنى عشر خطراً أو مرضاً طلب الفارس من ربه أن يعفى منها.

هكذا استطاع الفنان القبطى أن يوظف فكرة مصرية صميمة لخدمة العقيدة المسيحية بأكثر من طريقة، بحيث يمكننا أن ننسب تنوع الصور الفرسان على الجياد أو بدون جياد أو مسلحين على أنهم يرمزون كذلك لتحقيق النصر على قوى الشر أو الشيطان (شكل ١١٤).

يظهر أيضاً التأثير الفرعونى فى تمثيل العدالة والتي صورها الفنان فى حجرة السلام بالبعجات تمسك بالميزان وقرن الخيرات (شكل ٨٨)، حيث من المعروف أن المصريين قد رمزوا لإلهة العدالة بالإلهة (ماعت) تجلس أو تقف بجوار الميزان المخصص لمحاكمة الأرواح عقب الموت فى الأسطورة الدينية القديمة.

كذلك استخدم الفنان بعض مخصصات الآلهة المصرية القديمة، فى تجسيد السلام بالبعجات حيث صور سيدة تحمل الصولجان بيد وعلامة عنخ باليد الأخرى (شكل ٨٩)، وكلاهما من الرموز المصرية القديمة، حيث يرمز الصولجان للقوة عند المصريين فضلاً عن كونه من مخصصات الإله أوزوريس إله العالم الآخر والذى كان يصور دائماً فى المقابر المصرية القديمة، أما علامة عنخ فهى فرعونية فى الأصل، والتي كانت تعنى الحياة لدى المصريين ولها أيضاً مدلول كبير لدى المسيحيين فهى ترمز للمسيح فى حياته وصلبه فكان تصويرها دليلاً على التأثير المصرى القديم. وهنا فإن الفنان قد استخدم رموزاً مصرية من التراث القديم ليوضح بها رموز مسيحية كالعدالة والسلام.

أما عن التأثيرات الهلنستية للموضوعات فهى تتركز فى العنصر الأسطورى المميز للفن القبطى وأحد العناصر الزخرفية فيه، فهو بلا شك نابع من أرشيف الفن السكندرى خلال العصرين البطلمى والرومانى، والذى استعان به الفنان منذ بدايته المبكرة ليس بغرض دينى بل كان للتستر ورائه فى فترة الاضطهاد الرومانية خلال القرون الثلاثة الأولى بعد الميلاد.

ليضاً من التأثيرات الهلنستية الرومانية المواكبة لعنصر الموضوعات استخدام الفنان للكتابة اللغوية على الصور الجدارية، فهو أسلوب رومانى ازدهر خلال العصر

الإمبراطورى، وإن كان له أصل مصرى قديم، لذلك لجأ الفنان القبطى لاستخدام تلك الخاصة ليوضح أسماء الشخصيات المصورة باللغة اليونانية ثم استبدلها باللغة القبطية بعد القرن الخامس الميلادى، ليس فى أشكال أسماء فقط بل فى كتابة بعض النصوص الدينية والخواطر والأقوال المشهورة، والتي تدرج تحت مسمى الخدمة التعليمية المواكبة لخدمة الصورة ذاتها. فهى بدون شك من أهم السمات الفنية التى انفرد بها الفنان القبطى عن الفنان البيزنطى.

هناك أيضاً تأثير هليلينسى واضح فى تشخيص الأنهار مثل تشخيص نهر الأردن (شكل ١١٦) وهى السمة الفنية المتأثرة بصور الأنهار (النيل والتبرير وغيرها) فى الفن البطلمى والرومانى، والفنان هنا قد استلهم هذا الموضوع ووظفه لخدمة صورة التعميد الخاصة بالسيد المسيح.

بقى لنا أن نشير إلى أن الفنان القبطى تأثر خاصة بالملابس الرومانية سواء الدينية أو العسكرية وذلك فى صور القديسين الفرسان وغيرهم من حيث الشكل واللون وطريقة المحاكاة، وهى تعكس هذا التأثير الرومانى، فضلاً عن صور الأسلحة من دروع ورماح وسيوف تحمل الطابع الرومانى فى كثير من الصور القبطية. خلاصة القول أن الفنان القبطى استوحى معظم موضوعاته من الأساطير المصرية القديمة واليونانية - الرومانية، والتي تحمل مميزات فنية مختلفة عن مميزات الفن الهلنيسى وتتبع التيارات الشعبية التى تأثر به الفن القبطى المبكر. وفى تلك الأعمال نجد دليلاً على اقتحام الرموز المسيحية للموضوع الوثنى مثل الصليب والسمكة والحمامة والطاووس وجميعها رموز استخدمت فى العقيدة المسيحية فى فترة ما قبل الاعتراف بها.

د- ظاهرة التجسيد

يعرف التجسيد (التشخيص) فى الفن التصويرى بأنه الأسلوب الذى يعطى الفنان حرية التعامل مع مفاهيم معنوية أو مادية تحدد داخل إطار شكلى مناسب يخدم العمل الفنى ككل ويحقق الهدف المرجو من الصورة.

ومع ظهور المسيحية وانتشارها وما واكب ذلك من اعتماد الفنان المسيحي على الرمز والإيهام المصور كسلاح يواجه به الوثنية الرومانية واضطهادها آنذاك، نجده قد مال نحو ظاهرة التشخيص. والتي نلمس بدايتها المبكرة في المقابر الرومانية المسيحية والتي صورت تشخيص نهر الأردن وهو من الموضوعات الشائعة التي وظفت من أجل خدمة حدث ديني هام وهو تعميد المسيح في نهر الأردن، حيث شُخص نهر الأردن في مصر في صورتين من باويط، الأولى (شكل ١١٦) على هيئة سيدة تمسك بقرن الخيرات والثانية (شكل ١١٧) على هيئة طفل عاري، وإن كان الشكل العام لتشخيص نهر الأردن في الكنائس الغربية بعد القرن السادس الميلادي في صورة رجل كبير السن، إلا أن التأثير الهلنستي واضحاً في أسلوبه لتشخيص نهر النيل في مصر على هيئة رجل مسن ذى جسد مترهل ينم عن الرخاء الوفير.

كذلك أبرزت صور حجرة السلام بالجوات نماذج تشخيصية هامة، وهي تصوير الفنان لثلاث سيدات تحمل كل منهن مخصصات معينة ترمز لفضائل ثلاث هامة في الفترة المسيحية المبكرة، أولى تلك الفضائل كانت فضيلة العدالة والتي صورها الفنان حسب مقتضى ما توحى إليه الكلمة اليونانية المؤنثة Δικαιοσύνη (شكل ٨٨) وهي متأثرة بشخصية الإلهة (ماعت) وخاصة في ارتباطها بتحقيق العدالة التي كان ينشدها المسيحيون في فترة ما بعد الاعتراف بالمسيحية. وهناك سيدة أخرى تقدم لنا فكرة السلام على اسم مؤنث Ειρήνη (شكل ٨٩) بملابس مصرية وتحمل مخصصات من الأرشيف المصري القديم (الصولجان وعلامة عنخ) وهو إحياء من الفنان في سلام ينشده بعد فترة الاضطهادات مبنى على القوة والإيمان. أما السيدة الثالثة فهي تمثل فضيلة عقائدية نادرة التصوير وهي الصلاة εὐχὴ (شكل ٩٠) وقد يلاحظ مكان تصويرها فوق سقف الحجرة إحياءاً بأن أمر الصلاة قادم من السماء، كما أن حركة الأيدي وتقدم القدم اليسرى على اليمنى إحياءاً بقدموها ناحية المتعبد. هكذا شُخص الفنان ثلاث فضائل وصفات إنسانية لها مدلولها العقائدي والتأثيري الهام، فضلاً عن كونهم من المخصصات الرئيسية لشخصية المسيح.

من الصور النادرة في عملية التشخيص، تشخيص الكنسية المقدسة في الحجرة السابعة عشر في باويط (شكل ١٢٤)، وهي مشخصة في صورة سيدة وفقاً لمعنى

الكلمة المؤنثة *εκκλησία* وتعتبر من الصور الفريدة التي شخّصت الكنيسة على شكل سيدة، حيث من المعروف أن الكنيسة يرمز لها دائماً ببعض الرموز التي ورد ذكرها في الكتاب المقدس مثل السفينة والحمامة الوحيدة والشبكة وغيرها من الرموز.

من مظاهر ظاهرة التشخيص في الفن القبطي صور الأحد عشرة فضيلة والتي مارس الفنان توزيعها دائماً إما حول الحدود الخارجية للحنايا (شكل ١٢٣)، أو ضمن الأفاريز الزخرفية لجدران الحجرات (شكل ١٢٢)، وهي تختص بأهم الفضائل التي يجب أن يتحلى بها المؤمن أو الراهب أو المتعبد المسيحي، وقد رمز لتلك الفضائل بشكلين، إما في شكل صورة نصفية كاملة لبعض الملائكة يحملون دروعاً دائرية كما في صورة سقارة، أو على هيئة ميداليات تحمل وجوه الملائكة وأشكال إنسانية اعتبارية أخرى تحمل كل منها اسم أحد الفضائل.

وقد كان لارتباط الفضيلة بالأعمال البشرية في الحياة الدينية أثراً في تشخيصها في شكل صورة بشرية أو ملائكية، الأمر الذي قربها أكثر للمسيحية، من أهم تلك الفضائل الرجاء والصلاح والتواضع والعفة والطهارة والشكر والصبر والإيمان والمحبة والقوة والطاعة والحكمة، وهم الأحد عشر فضيلة التي استخدمت في تشخيص حول معظم الحنايا التي عثر عليها في الكنائس القبطية خلال القرنين السادس والسابع الميلاديين، فضلاً عن كونها من السمات الشخصية للسيد المسيح التي ورد وصفها واستخدامها في الأناجيل الثلاثة وبعض الأعمال الأخرى.

مما سبق يمكننا أن نؤكد أن الفنان القبطي قد استخدم خاصية التشخيص (التجسيد) في إبراز مفاهيم دينية معنوية ومادية، هدفها الرئيسي نابع من محاولات رجال الفكر اللاهوتي لتبسيط المفاهيم الدينية التي شابها بعض الغموض الديني عند تفسيرها خلال القرنين الرابع والخامس الميلاديين حتى تكون أقرب من خلال تلك الرموز لحياة المسيحي اليومية.

ويتضح لنا اهتمام الفنان القبطي بالموضوع في المقام الأول، والذي يسمو في بعض الأحيان على الأسلوب الفني المصور به، ومرجع ذلك بالضرورة لارتباطه الشديد بالعقائد الدينية والتي يعتبر فيها الموضوع المصور ركناً هاماً من أركان تعليمها وانتشارها. ومع منتصف القرن الخامس الميلادي شهدت الكنيسة القبطية أحداثاً هامة

غيرت من مفاهيمها السياسية ورسخت عقيدتها المذهبية "المونوفيزيقية" والتي دافعت عنها ضد أى هرطقة أو بدعة تهدد كيائها العقائدي. وتخلل ذلك إظهار العداء نحو اليونانيين وكل ما هو يمت بصلة لهم حتى أنهم تخلو عن اللغة اليونانية وأصبحت القبطية هي اللغة السائدة في البلاد آنذاك.

وقد كان محور هذا الاختلاف حول طبيعة المسيح وهل كان له طبيعتين مختلفتين منفصلتين وهو ما نادى به المذهب الغربي، أو هما طبيعتان امتزجتا معاً قبل الولادة وهو المذهب الذى نادى به الأقباط.

من هنا خرجت لنا ملامح موضوعية تمجد الاتجاهين، ففي الكنيسة الغربية قلت أهمية موضوعات السيدة العذراء على أنها أم الإله وكذلك موضوعات الولادة وكافة الأحداث المختلفة والمحيط بولادة المسيح. بينما تخصصت في تصوير مناظر موت العذراء والتجلى للمسيح والعشاء الأخير والمعمودية وصور الراعى ومناظر المسيح المصلوب.

بينما كان من المنطقي أن يلتزم فنان الكنيسة القبطية بتصوير موضوعات تمجد مذهبهم وتدافع عنه ضد المذهب الغربي، فخرجت موضوعات خاصة بالفن القبطي، من بينها موضوع إثبات جوهر المذهب القبطي مثل تصوير بشارة العذراء بواسطة الحمامة أو الملاك، وصورتها وهي تحمل المسيح رضيعاً وحول رأسه هالة، بالإضافة إلى موضوعات تستخدم للدلالة على ولادة المسيح الإله مثل مذبح الأبرياء وقصص حياة زكريا الراهب ومولد يوحنا المعمدان وهروب العائلة المقدسة إلى مصر وغيرها من الموضوعات التي افتقدتها الصور البيزنطية.

من تلك المناظر المميزة أيضاً والمقننة منظر تمجيد والدة الإله الذى أصبح له أهمية في الطقوس الدينية والعبادة، فعلى الرغم من أنه ذات جذور مصرية قديمة، إلا أنه مع بداية القرن السادس أخذ مفاهيم أخرى موظفة لتواكب طقوس الخدمة اليومية، وتحقق امتزاج الناسوت واللاهوت معاً قبل الولادة وتكررت تلك الأعمال بصورها المختلفة في العديد من الكنائس والأديرة فيما بعد القرن السابع الميلادي في محاولة لإثبات المذهب المصري.

هكذا كان الانعكاس الدينى المذهبى واضحاً على الموضوعات وبصفة خاصة فى الفترة الثانية من فن التصوير الجدارى مما انعكس على طبيعة الموضوعات المستخدمة فى الفن القبطى التصويرى.

ثالثاً: الأسلوب الفنى فى التصوير القبطى

إن دراسة التطبيقات التصويرية فى الفن القبطى تقودنا إلى تحديد الأسلوب الفنى الخاص لفترتين مميزتين الأولى تنحصر فيما بين القرنين الثالث والخامس الميلادى، والثانية تنتمى إلى الفترة ما بعد القرن الخامس الميلادى. فإذا كان الأسلوب الفنى فى الفترة الأولى يمتاز بوقوعه تحت المؤثرات الفنية المختلطة من فرعونية ويونانية ورومانية (هلينستية) وشرقية، فضلاً عن ميله الشديد لروح الموضوعات الدينية، فإن الفترة الثانية تمتاز بالذاتية الخاصة للأسلوب القبطى.

الفترة الأولى

وجد الفنان القبطى فى الفترة الأولى فى أسلوب التصوير الجدارى المصرى القديم الأسس الفنية التى تحقق له عناصر تصويرية تتفق مع مفهومه وعقيدته وبالتالي لا تخضع من هذا المنطلق لقواعد الفن المنظورى الحادث آنذاك، حيث اكتفى الفنان بالرؤية غير المنظورية التى تعتمد على التصوير السطحى للموضوعات مع الاحتفاظ بالمضمون والهدف.

هذه السمة يمكن ملاحظتها فى أكثر من صورة فى مقبرة الخروج بالبحجوات، حيث أبرز الفنان الرموز الأساسية للحدث المصور مع إبراز الحركة الملائمة فى ضوء إمكانياته الفنية، مع التزامه باستخدام التعبيرات اللغوية من أسماء وكلمات تحدد مفهوم القصة، فضلاً عن ميله لاستخدام الإحياءات الشكلية واللونية لإبراز مفهوم القصة أيضاً. كان ذلك عوضاً عن ضعف الأسلوب الفنى المميز لفنان حجرة الخروج بالبحجوات وأيضاً فى كهف أتريب.

هذا الأسلوب غير المنظوري أعطى للفنان القبطي حرية تحديد المكان والوقت المناسبين لتحقيق أهداف الصورة الدينية التي تخدم غرضاً معين (أزلى الطابع)، دون الانسياق وراء الزمان والمكان الملازمين للحدث الفعلي مثلما نجد في صور العصر الهلنستى ذات السمة الواقعية المحددة. ربما يكون الفنان القبطى قد لجأ لهذا الأسلوب المصرى القديم بشكل رمزى زخرفى حتى لا تكون الصورة الدينية صورة واقعية وتنفذ بذلك أهميتها الروحية الخالدة.

وحتى يتحقق ذلك لجأ الفنان القبطى إلى تصوير بعض الأشجار كحدود فاصلة تصويراً ورمزياً مثل صور الأشجار فى خروج موسى (شكل ٧٣، ٧٤) وفى صورة كرموز (شكل ١٥٥)، وأيضاً مثل تصويره لبقعة باللون الأزرق فى قصة يونان والحوت كتب أعلاها (البحر الأحمر) باليونانية (شكل ٨٢)، وهى رموز محددة لجأ إليها لخدمة سير الأحداث فى القصة المصورة.

وقد يكون التعبير عن المكان فى بعض الأحيان عنصراً إجبارياً لا يستطيع الفنان التغاضى عنه مثل صورة سفينة نوح وسفينة يونان، حيث أجبر الفنان على تصوير مياه زرقاء حتى يعطى الصورة إحساسها الفنى الواقعى (شكل ٧٢، ٧٣).

من أبرز خصائص التصوير (غير المنظورى) استخدام أسلوب البعدين كسمة فنية تحقق للفنان المصرى عموماً ذاتية خاصة تختلف عن وسائل التعبير التصويرى الهلنستى أو الرومانى، وهى أيضاً سمة تصويرية يلتزم بها الصور الدينية فى مصر منذ العصر الفرعونى، وإن كان استخدامها فى الفن القبطى قد جاء ليحقق الفكر العقائدى فى عملية الإحياء الدينى المستتر وراء العمل الفنى فى ظل ظروف السياسة السائدة فى تلك الفترة.

وقد إلتزم الفنان القبطى باستخدام البعدين "الطول والعرض" فى معظم الصور الجدارية، وكان استخدام المنظور قليلاً جداً، وأدى هذا الأسلوب إلى استخدام أساليب أخرى مواكبة لأسلوب البعدين فجاءت رسوماته بالطريقة الجانبية فى أغلب الأحيان مع استخدام الطريقة الأمامية ذات التأثير العصرى آنذاك فى بعض الموضوعات التى رأى ضرورة تصويرها بالطريقة الأمامية، مثل صورة المسيح قاهر الشر فى كرموز (شكل ١٢٧)، وصورة النبى أشعيا ونوح ودانيال والشبان الثلاثة وآدم وحواء فى (حجرة

الخروج وكل صور حجرة السلام) (شكل ٧٥ - ٨٥)، لما لها من خاصية التعامل المباشر مع المتعبد فضلاً من عدم وجود حركة فعلية في أى اتجاه تلزم الفنان أن يصورهم في شكل جانبي.

أما التصوير الجانبي فنجد في القصص ذات المدلول الحركي الملزم على الفنان، مثل تصويره لحركة الحيوانات، وحركة قوم اليهود وجنود فرعون، والعبد المتجه ناحية البئر في قصة روبىكا، والنبي إبراهيم وسارة، والراعى الصالح المتجه ناحية أغنامه والعدارى السبع المتجهات ناحية أورشليم، وباقي صور حجرة الخروج. (شكل ٧٢، ٧٣)

من ناحية أخرى استخدم الفنان أيضاً طريقة الثلاث أرباع لفة في المزج بين الشكل المصرى القديم والشكل اليونانى للأوضاع والحركة، وهى الصفة التى تميزت بها صور المعجزات الثلاثة فى مقبرة كرموز (شكل ١٥٥)، وفى صورة موسى أمام أورشليم (شكل ٧٨)، وصورة آدم وحواء والتى رغب الفنان فى إيجاد صلة بينهم وبين الباب من خلال إمالة وجههم ناحيته للإحياء بعملية الخروج (شكل ٧٤).

إن هذا الخلط الكبير بين المؤثرات التعبيرية للفن المصرى القديم والفن الهلنستى، قد انتشرت فى أواخر العصر الرومانى بصورة كبيرة منذ نهاية القرن الثانى وبداية القرن الثالث الميلادى، ويمكن ملاحظة ذلك على صور البورتريهات الشخصية المصورة وكذلك الشواهد الجنائزية وصور التوابيت الرومانية التى عثر عليها فى مصر وكان معظمها يخدم أغراضاً جنائزية متعلقة بالديانة الوثنية.

من السمات الفنية المميزة للرؤية غير المنظورية أيضاً استخدام الخط المحدد للأشكال المصورة فى تحديد معالم الشخصيات بالألوان الداكنة أو الفاتحة، ويمكن أن ندرك تلك السمة فى مقبرة كرموز بالرغم من وضوح التأثير الهلنستى لمدرسة الإسكندرية. أيضاً فى حجرة الخروج كان الخط المحدد باللون الأبيض والأحمر الداكن، وفى حجرة السلام كان باللون الأحمر. والخط المحدد يعنى الاحترام للتكوين المصور، "للشخصيات والأفعال" التى تعطى مفهوماً فلسفياً عقائدياً رغبة منه فى إيجاد صورة خالدة تكفى للتعريف ربما تمثله تماماً من فكر عقائدى أو هدف دينى مثلما كان مفهومه فى التصوير المصرى القديم.

وإذا كانت الرؤية (غير المنظورية) أسلوباً مصرياً صميماً في الفن القبطى، فإن فن الإحياء الذى مال إليه الفنان القبطى فى أسلوبه المبكر تأثر هليلستى نابع من مدرسة الإسكندرية الفنية مبدعة فن خداع النظر والإحياءات الشكلية واللونية لخدمة العمل الفنى ككل.

فمن ناحية الشكل أو الخط نجد تصوير شكل الجب الذى يقف بداخله النبى دانيال والأسدان فى حجرة الخروج بالبجوات (شكل ٧٧) على شكل حدوة حصان تمثل مقطع رأسى للبئر بدون إبراز أى عمق واضح، هذه الحدوة بهذا الشكل تمثل سطحية تصويرية مكونة من بعدين طول وعرض باللون الأصفر ومحددة بواسطة خط تعبيرى لخدمة الحدث وللإحياء بالعمق، فإذا حذفنا التكوين الخارجى هذا لتبقنا من شخصية الحدث مثلما صورت فى العديد من المقابر المسيحية الأخرى، والرمز للبئر بهذا الشكل يدل على أن الفنان القبطى أراد التعبير عن الحيز الضيق للإحياء بعوامل نفسية تميز الفن القبطى مثل العذاب والمعجزة الحادثة وهو الغرض من الصورة آنذاك.

نفس السمة نجدها فى السلسلة المصورة لقصة يونان والحوث وأبرز المعانى الواضحة فى تأهب الحوث لابتلاع يونان ودخوله إلى جوف الحوث وخروجه منه (شكل ٨٢)، أيضاً الإحياء الخطى نجده فى صورة القديس أندروس فى مقبرة كرموز والتي صورت حركة ردائه متأثرة بحركة الرياح المعاكسة لحركة القديس (شكل ١٥٥)، وهى الخاصية التى يطلق عليها اسم المنظور الفراغى أو (الإحياء بالفراغ) Arial Prespective وهى الإحياء بالتأثيرات الطبيعية غير الظاهرة للمشاهد إلا أنه يشعر بوجودها من خلال تأثيرها على الأشكال المصورة وهذه السمة تميز بها فن مدرسة الإسكندرية.

من التأثيرات الهليلستية أيضاً، استخدام الفنان لطريقة التأثيرية Compendiaria وهو الأسلوب الذى يعتمد على اللمسات السريعة بالفراشة مع دقة اختيار الألوان التى تحقق انسجام كامل ورؤية منظورية من بعد، هذا الأسلوب ينقلنا لصورة السيد المسيح (قاهر الشر) فى كرموز (شكل ١٢٧)، والتى نجد بها كل مقومات التصوير الهليلستى فى تحديد الطبقات المبصرة "الرؤية البصرية" فى تناسق الألوان وتحديد الظلال والعمق

الضوئي Visual Strata، وتبدو واضحة في تقسيم جسد المسيح إلى قسمين أحدهما مظلل بالألوان الداكنة والأخرى مواجهة لمصدر ضوء فتبدو ألوانه فاتحة.

تلك الخاصية أخذت تطورها بصورة مباشرة من صور البورتريهات الشخصية وتعرف بظاهرة توزيع الضوء على السطوح المصورة باستخدام اللون الفاتح "الأبيض - الأصفر - القرمزي - الفاتح" وهي من إبداعات فناني البورتريهات وإن كان لها أصل هالينستي "سكندري".

من السمات الهالينستية الأخرى المواكبة لصور الفترة الأولى وخاصة صور كرموز تلك الرؤية المنظورية الخاصة في ملامح الوجوه وترتيب الشخوص وصور السلال الإثنا عشر بخطوط منظورية، فضلاً عن إيجاد مصدر أمامي للصورة (حدر الصورة) Foreground، وآخر خلفي Back ground حيث يمكن ملاحظة تصاعد الخطوط التصويرية من أسفل إلى أعلى مع مراعاة الخلفيات والمنظور المرئي، وهي إحدى خصائص التصوير المنظوري للعصر الهالينستي.

أما عن أسلوب تصوير الملابس في الفترة الأولى، فنجد أنه قد تميز بالتحوير الواضح في بعض ملابس الشخصيات مثل حجرة الخروج، إلا أنها تعطى إنطباعاً عن الزى الروماني المستخدم في الحياة اليومية، ولا يخرج عن نطاقه إلا في أضيق الحدود حينما تؤثر مفاهيم القصص المصورة على الأسلوب الفني مثل صور أنبياء العهد القديم والتي ظهرت بها بعض السمات الشرقية إلى حد ما.

والملابس في حجرة الخروج عبارة عن قميص تونيكاً روماني ولكنه ليس بالقميص القصير، وإنما يبلغ طوله أسفل الركبتين ويطلق عليه اسم Tunicatus وهو قميص مزخرف بشرائط (كلاف - Clava) وهي مصنوعة من النسيج وبتكوينات زخرفية واحدة، تلك الأشرطة بتلك الزخرفة قد صورت من قبل في البورتريهات الرومانية وعلى التوابيت التي ترجع إلى الفترة من القرن الثاني وحتى نهاية القرن الثالث الميلادي.

وقد نجد التأثير الشرقي "السوري - البيزنطي الشرقي" واضحاً في صور البجوات ولا سيما أغطية الرأس لمعظم أنبياء اليهود والتي أخذت شكلاً مخروطياً لا نجد مثيله في أغطية الرأس المصرية أو الهالينستية وإنما تميل للفن السوري حيث صورها الفنان

فى المعبد اليهودى فى (دورا أوروبوس) والتى ترجع إلى أواخر القرن الثانى الميلادى نجد فنان حجرة الخروج قد صورها على رؤوس العبرانيين الثلاثة (شكل ٨٣)، وربما يكون التأثير هنا نابعاً من المدلول القصصى للترجمة السبعينية على الفنان الذى استوحى تلك القصص من نصوص الكتاب المقدس للعهد القديم.

فى حجرة السلام (شكل ٨٤، ٨٥) نلاحظ تطور الأسلوب الزخرفى للملابس إلى حد ما بالمقارنة بصور الخروج، فهى تبدو دقيقة فى إبراز ثنايا الملابس بأشكال خطية باللون الأسود أو الأحمر حتى لا يقتحم الفنان العمق، كذلك تبدو دقة الفنان فى اختيار الألوان للملابس التى تميزت بوجود العباءة فوق قميص التونيكا وهو الملبس الذى تميزت به الصور المسيحية بعد ذلك، حيث اختفت الشرائط "الكلافى" من ملابس القديسين تماماً بعد القرن الخامس الميلادى وأصبحت بدون زخارف وإن تميزت بالخطوط الداكنة لتحقيق مزيد من الواقعية للصورة من خلال استخدام ألوان متدرجة من لون الملبس نفسه.

من هنا نجد أن كل ملامح التيار الشعبى واضحة فى أسلوب التصوير للفترة الأولى والتى تميزت باختلاط المؤثرات الفنية واستخدام الرمزية والإيحاءات الشكلية واللونية، حتى أبرزت لنا أسلوباً تصويرياً مبسطاً يوضح المعنى ولا يبالغ فى العنصر الزخرفى الجمالى، بينما نجد الأسلوب المصور لمعظم تلك الموضوعات والتى استخدمت كمقارنة من العالم المسيحى تأثرت كثيراً بالسمات الكلاسيكية وبصفة خاصة فى صور المقابر السردابية فى روما ولكنها مستخدمة (الأساليب الفنية) بإمكانيات متواضعة تبدو واضحة فى الخطوط والسمات التعبيرية فى ملامح الوجه وبساطة التكوين الموضوعى حتى يفى الغرض والتعبير الواضح عن الموضوع المصور فى أبسط صورة. ويمكن ملاحظة ذلك بصورة واضحة فى المقارنات المستخدمة لموضوعات الفترة الأولى.

الفترة الثانية

من خلال تطبيقات الفترة الثانية والتى تمتد من منتصف القرن الخامس وحتى منتصف القرن السابع الميلادى نلاحظ حدوث تصفية لبعض المؤثرات الفنية السابقة

(الفرعونية والهليلستية)، وجاءت تلك التصفية وفقاً للمعايير الدينية والمذهبية الحادثة، بحيث استمر التأثير المصرى القديم بصورة مباشرة وإن أصبحت معالمه جزءاً من معالم التصوير القبطى آنذاك، بينما تقلصت المؤثرات اليونانية الرومانية تماماً وهو اتجاه يتوافق تماماً مع الاتجاه العام للكنيسة القبطية آنذاك.

فقد تميز الأسلوب الفنى بالاستقرار منذ القرن السادس الميلادى حيث بدأ يميل نحو إيجاد مثالية خاصة به نابعة من ارتباطه الدائم بالعقيدة الدينية والمذهبية النابعة من أحداث تلك الفترة. فإذا كان فنان الفترة الأولى قد اعتمد على المؤثرات العشوائية المختلفة، فإن فنان الفترة الثانية اعتمد على المؤثرات الصريحة والتي تبرزها خطوط واضحة وعنصر زخرفى بديع وألوان زاهية وخطوط محددة وأشكال مباشرة وليس محورة، هذا ما انعكس لنا صور التطبيقات من باويط وكوم أبو جرجا وسقارة وكاليا وأديرة أبو حنس وسانت كاترين من الملامح التصويرية لتلك الفترة، حيث ابتعد الفنان القبطى إلى حد ما عن الفكر غير المنظورى وخاصة فى تحديد رؤية لمكان الحدث المصور، وذلك بعمل خلفيات للمنظر إما أن تكون معمارية أو طبيعية تساعد على تحديد ظروف الحدث، هذه الخلفيات صورت دائماً فى الموضوعات ذات السمة التذكارية أو التى تصور حدثاً تاريخياً ولها انعكاس دينى مميز.

ففى دير أبو حنس تميزت جميع اللوحات بالخلفية المعمارية، وقد وضع تأثير الفنان بالعمارة البيئية التى تتمثل فى الأعمدة الإسطوانية الضخمة والتكوينات المعمارية التى تمثل سمة إحياء فنى بواجهة قصر أو مدخل له أعمدة وعقود أو خلفية حجرة، تلك الخلفيات يمكن مشاهدتها فى عرش هيرودوس وحلم يوسف ومقتل زكريا. وعرش قانا الجليل وبشارة زكريا من دير أبو حنس (شكل ٩٢ - ٩٥).

والحديث عن الخلفية يقودنا إلى خاصية هامة فى تحديد مستويات معينة فى اللوحة القبطية، والتى تنقسم إلى ثلاثة أقسام يرمز دائماً الجزء الأعلى إلى "السماء" ثم الأوسط الذى يمثل فيه "الموضوع المصور" والأسفل يمثل "الأرض" الذى تقف عليها عناصر الصورة، هذا التقسيم الخاص ببعض الخلفيات يمكن مشاهدته فى صور من باويط وسقارة وهى شبه أكيدة بألوان ثلاثة السماوى والأبيض والأصفر والقرمزى الداكن، بجانب ذلك هناك مناطق تميزت بخلفيات معينة يميزها اللون الأسود ذو التهشيرات

البيضاء ثم ترسم عليها الصورة بألوان زاهية فتبدو شخصياتها وكأنها خارجة كالنور من الظلام الحادث للخلفية لما يحدث انطباعاً نفسياً للصورة، ويمكن مشاهدتها في صور كوم أبو جرجا.

أيضاً من المميزات الفنية لصور الفترة الثانية، أسلوب تصوير الأشخاص والذي اتجه فيه الفنان نحو المثالية إلى حد ما بالمقارنة بروح التحوير والتأثير الهلليستي الحادث في الفترة الأولى فالوجوه هنا تكاد تكون دائرية أو مثلثية في بعض الأحيان، وقد تميزت صور الرجال دائماً باللحية والشعر الكثيف المصفف في كتلة واحدة فوق الجبهة، والذي إما يكون برباط للشعر من الأمام أو بدون وإما أن تكون له حدود متعرجة بخط خارجي أو تأخذ إطار محدد بلون داكن.

أيضاً نجد تصوير الوجوه بأنف طويلة ومذبية تحددها خطوط مستقيمة وتفتقد للظل المتدرج، وفم صغير ومغلق، إلا أن الفنان في تلك الفترة استخدم الظل قليلاً وخاصة في تحديد ظلال الرقبة والوجنتين وأسفل وأعلى العينين حيث كان يستخدم خطأً اللونين الأحمر والقرمزي الداكن والفاتح. ويمكن ملاحظة دقة ملامح الوجوه في صورة القديس بولس من باويط، وصورة النبي دانيال وباقي صور الأنبياء المصوريين في الحجرة رقم ١٢ من باويط (شكل ١٢٨)، حيث يتضح لنا بعض التأثيرات السورية في تصوير ملامح الوجوه والتي لاقت قبولاً لدى الفنان القبطي لفترة محددة منذ نهاية القرن الخامس الميلادي، وتمتاز تلك الملامح بصورة الشارب الخفيف الطويل الذي يسدل على اللحية الخفيفة أيضاً والمحددة دائرياً، وتحيط بإطار الوجه خطوط متعرجة تحده وهي تتبع في طرازها العام التصوير السوري والساساني.

كان لشكل الجدار في الصور القبطية تأثيره على أحجام الأشخاص المصوريين، سواء كانت أشكال دائرية أو نصف دائرية أو مستطيلة أو تجويف حنية وغيرها من الأشكال، فالفنان القبطي كان يميل دائماً للقضاء على الفراغ وتلك الخاصية جعلته لا يتقيد بشكل الجدار، وتحديد أحجام الشخصيات المصورة بما يواكب حدود الجدار، وقد كان يتغلب على الأجزاء الضيقة بتصوير أحد الحيوانات والتي ربما لا يكون لها دوراً في العمل الفني، وإن اقتصر دورها هنا على ملئ الفراغ الكائن بين رسومات الشخصيات، ويمكن رؤية ذلك في كافة صور باويط على الجدران الدائرية.

حاول الفنان القبطى فى بعض الصور أن يطبق الرؤية المصرية القديمة حول تحديد شخصية رئيسية للحدث بحجم كبير عن بقية الشخصيات المصورة، ففى باويط نجد العذراء جالسة على العرش بحجم معتاد، بينما يقف إلى جوارها اثنان من رؤساء الملائكة بأحجام أقل منها (شكل ١٤٢)، كذلك الصورة النصفية التى تشخص الكنيسة والى تبدو بحجمها النصفى أكثر من الأحجام الكلية للقديسين المصورين بجانبها (من باويط)، كذلك صورة التائب من دير القديس أرميا بسقارة والذى يبدو بحجم أقل بكثير من أحجام القديسين الواقفين (شكل ٩٨). هذه السمة يمكن أن نجدها فى الفن المصرى الذى حدد الشخصية ذات الأهمية بحجم كبير فى الصورة ثم باقى الشخصيات بحجم أقل.

حول التأثيرات المصرية القديمة أيضاً نجد صور دير أبو حنس نذكرنا بالأسلوب الفنى المتبع فى التصوير المصرى عندما كانت الأحداث تصور بالتتابع واحدة تلو الأخرى بفواصل بسيطة أو بدون، فقد تأثر الفنان أبو حنس وسرد لنا مجموعة من القصص المتتالية فى إفريز واحد لأحداث فترة ولادة المسيح، كما يلاحظ أنه كرر نفس الأسلوب فى صور من حياة القديس زكريا فى نفس الدير (شكل ١١١).

يلاحظ أن التأثير المصرى لم يكن كذلك فحسب، بل نجد أن الإفريز المصور محصور بين خطين أفقيين محددين الإطار المصور فيه بالكامل، وهو أسلوب مصرى معروف فى الصور المصرية القديمة، بينما يلتزم فنان باويط بتحديد مناظر من حياة النبى داود لتبدو مستقلة داخل إطار محدد وفصل بين تلك الإطارات بوحدات زخرفية هندسية ونباتية (شكل ١٠٤).

تميزت صور الفترة الثانية أيضاً بالهالة المستديرة المعروفة فى الفن المسيحى، فقد كانت تصور لأول مرة حول رأس السيد المسيح مثلما صورت فى صورة الفترة الأولى (مقبرة كرموز)، ثم أصبحت أكثر شيوعاً حيث صورت حول رؤوس الملائكة والقديسين بجانب السيد المسيح والعذراء، ونجد أن أسلوب الفترة الثانية قد صور الهالة فوق أشخاص ليس لهم علاقة بالدين المسيحى مثل الملك هيرودوس فى مذبحه الأبرياء (شكل ٩٢)، والملك شاول وحراسه (شكل ١٠٥)، والنبى داود فى معظم صورته فى باويط (شكل ١٠٥، ١٠٨)، والتفسير الوحيد لتواجد الهالة حول رؤوس هؤلاء يبتعد عن

المفهوم الدينى الذى صورت من أجله فوق رؤوس السيد المسيح والعذراء، وربما كان تصويرها هنا لتمييزهم بالقوة كملوك أو أنبياء.

هذا ولقد لعبت الزخرفة والإحياءات الأسطورية الشرقية (الفارسية أو السورية - البيزنطية الشرقية) دوراً هاماً فى تحديد سمات الفن القبطى وخاصة فى بداية القرن السابع الميلادى، وتبرز دورها فى السمة الأسطورية الغالبة على فن التصوير فى باويط من خلال صور الحيوانات الأسطورية ومناظر الصيد وأسلوب الزخرفة المختلطة بعناصر هندسية ونباتية ممزوجة بعناصر حيوانية وأدمية متأثرة بالفن الشرقى فى سوريا وفارس (شكل ١٢٠، ١٣١).

من ناحية الملابس نجدها قد تحدت إلى حد ما فى الفترة الثانية حيث اتخذت أشكالاً أكثر وقاراً وتميزت بالرداء السفلى دائماً ويعطوه العبادة (الهيماتيون)، وقد راعى الفنان تصوير القديسين الشهداء بملابس بيضاء، أما القديسين الأحياء فقد صورهم بملابس عادية لا تخرج عن نطاق الطراز السابق ذكره، بينما تميزت ملابس السيد المسيح دائماً باللون الأرجوانى، والعذراء بردائها الأرجوانى أو البنى القاتم وبدون زخارف مطلقاً، لقد شاهدنا بعض الشخصيات المصورة ترتدى ثياباً من نوع خاص قصير أسفل الركبتين وتحتها سروال يصل إلى القدمين كما هو الحال فى صورة صائدى الغزلان وصورة الطفل الذى يعزف على آلة موسيقية (شكل ١٢٠)، مما يدل على أنه ثوب من نوع خاص بمناظر الصيد، إلا أننا نجده من المؤثرات السورية فى الفن والتي ظهرت خلال القرن السابع فى الفن القبطى.

قبل أن نختم الحديث عن الأسلوب الفنى المميز للتصوير القبطى يجدر بنا الإشارة إلى بعض الملامح الفنية التى تميز بها التصوير القبطى خلال الفترة من بداية القرن الرابع وحتى القرن السابع الميلادى.

تحدثنا عن تأثير ملامح التيار الشعبى الذى ظهر فى الفن الرومانى المتأخر فى كافة الولايات الرومانية تلك السمة التى كانت تعتمد على خلط غير منتظم للمؤثرات الهلنستية - الرومانية مع المؤثرات المحلية لتلك المناطق التى ظهرت فيها هذه السمة مثل سوريا وآسيا الصغرى وشمال أفريقيا ومصر.

ففى مصر وخلال تلك الفترة التى تتحصر ما بين نهاية القرن الثانى وحتى بداية الرابع ظهرت سمة التحوير الذى يلتزم به الفنان القبطى بجانب الرمزية والإيحاء من أجل تحقيق عمل فنى يواكب الظروف السياسية والدينية الحادثة فى تلك الفترة. وسمة التحوير هنا نجدها مصورة بشكل واضح فى حجرة الخروج وصور كهف ثل أتريب، أرجعها بعض الباحثين إلى كونها سمة هالينستية نابعة من فن (الجروتسك) Grotesques أو التمسوخ الذى تميزت به مدرسة الإسكندرية النحتية فى العصر الهالينستى، وأنه فى ذلك يأخذ صفة الكاريكاتير Caricatures وبالتالي فهم يرجعونهم كمؤثر هالينستى وليس كاسلوب قبطى.

ولكن بالنظر لموضوعات الفن السكندرى التى تأخذ هذه الصفة الممسوخة تحمل طابع الفكاهة وهو العنصر الغالب على تلك الأعمال والمتأثرة بالفن المسرحى اليونانى القديم وخاصة ما يقدم من أعمال كوميدية لاقت رواجاً كبيراً فى الفن السكندرى خلال العصرين البطلمى والرومانى، وبالتالي فإن الجروتسك والأعمال الممسوخة فى الفن السكندرى كانت تخدم غرضاً ترفيهياً أو مشاعر إنسانية بحتة يمكن اتصافها دائماً بلفظ الكاريكاتير.

ولكن فن التحوير يختلف عن فن الكاريكاتير، فهو فن خاضع لرغبة الفنان فى إبراز معانى جادة جداً فى صورة محورة لا تحاكي الواقع إلا من خلال الهدف أو المضمون لا الشكل النهائى للعمل، أما فن الكاريكاتير فهو يحدد الشكل أولاً ثم يترتب عليه اختيار المفاهيم العديدة وليس المحددة.

فعلى سبيل المثال فى حجرة الخروج، التزم الفنان بالتحوير بعدم محاكاته لأساليب رومانسية، وأنه قد اخضع الرمزية والإيحاء والتحوير كعناصر أساسية تبرز أفكاره الدينية - العقائدية والتى يمكن للمشاهد المسيحى إدراكها مباشرة بينما يجد الوثنى صعوبة فى تحديد ماهيتها (شكل ١١٩).

ولهذا الغرض كان يصور الشكل البشرى بمعالم معروفة (وجه وجسد وأيدى وأرجل) ثم يتعامل مع هذه المعالم وفقاً لمتطلبات الحدث الفعلى المصور، وهو فى ذلك ليس لديه أدنى أهمية بالقياسات البشرية للصور الجدارية، أو حتى بملاءمة العناصر الجسدية بعضها مع البعض أو مع شخصيات أخرى مصورة، ويمكن رؤية ذلك فى

أضحى إبراهيم في حجرته الخروج والسلام، وصورة سوسنة وروبيكا وسارة ودانيال والعبرانيون الثلاثة وأرميا وأشعيا وغيرهم من صور حجرة الخروج.

هكذا كان أسلوب التحوير أسلوباً قبطياً له وظيفة خاصة في الفترة المبكرة تخدم أغراضاً دينية هامة مواكبة لظروف أرغمته على ذلك، فما أن زالت تلك الظروف في الفترة ما بعد القرن الخامس، حتى تخلص الفنان القبطي عن تلك السمة وخضع لمؤثرات أخرى تحقق له ذاتية خاصة بعيدة عن الروح الرومانية في الفن آنذاك، تعتمد على الموضوع ورمزية تصويره، وبذلك فإن أسلوب التحوير أسلوب عصري (وقتي) استخدم لفترة محددة قبل الاعتراف بالمسيحية فقط في الفن القبطي (شكل ١٢١).

مال الفنان منذ البداية المبكرة إلى الرمزية كأحد السمات الرئيسية المستخدمة للتعبير العقائدي أو الديني المصور، ولقد كان سبب استخدامه لتلك الظاهرة هو خضوع الدين المسيحي منذ البداية لمحاولات التصدي لبعض المظاهر الدينية المعقدة والتي واكبت ظهوره مثل انتشار الهرطقة والبدع.

وقد أدى ذلك لظهور المدرسة اللاهوتية والتي كانت من أهم مهامها الأولى تبسيط مفهوم بعض العقائد الدينية، فضلاً عن تأثير الفكر السكندري سواء الأدبي أو العلمي أو الفني في الدين والفن المسيحي آنذاك. تلك العوامل ساعدت على ازدهار السمة الرمزية في الفن المسيحي بجانب العامل المعاصر لتلك الفترة وهو الاضطهاد الروماني الوثنية وانتشار الدين الوثني، وهي التي حكمت على الدين المسيحي ممارسة عقائده بصورة سرية ورمزية، كل هذه العوامل أدت إلى لجوء الفنان القبطي لبعض الرموز كحل وسط لكافة الظواهر المحيطة به آنذاك.

وتعتبر الرمزية وحدة متكاملة من الناحية الفنية تشمل عناصر أخرى مثل الإيحاء والتجسيد والتحوير، وكل هذا تابع لمفهوم الرمزية في الفن التصويري.

ولقد تحدثنا عن الإيحاء والتجسيد كسمات فنية نابعة من أسلوب فني متميز لفترة محددة، أما الرمزية بمفهومها الشامل فهي تضم العنصرين الموضوع والأسلوب الفني، وهي تتصف في الفن القبطي بالشمول الموضوعي والشكلي. وسوف نتحدث عنها من خلال ما أوردته لنا التطبيقات الفنية السابقة والتي مثلت جدارياً في الفن القبطي.

أولى الظواهر الرمزية فى التصوير القبطى، ما نجده فى لوحة كرموز والتي صورت ثلاث معجزات للمسيح، فعلى الرغم من الموضوعية المصورة بها تلك المعجزات إلا أنها تحمل مفهوماً رمزياً يخدم غرضاً جنائزياً يشمل عناصر الصور الثلاثة معاً فهي ترمز للمؤمنين بروح ودم وجسد السيد المسيح وهى العناصر الثلاثة التى ترمز لها المعجزات معاً. (شكل ١٥٥)

نفس الفكر الرمزى نجده فى رمزية المسيح قاهر الشر التى استوحاها الفنان من صورة حورس فى الفن المصرى، على الرغم من أن النص اليونانى المأخوذ من أحد المزامير، إلا أنه تناولها فنياً بأسلوب متأثر بالفن المصرى القديم وذلك لوضوح أسلوبه المعتمد على الفكر الرمزى للإله حورس. اللوحة فى مجملها ترمز إلى انتصار السيد المسيح فى إخضاع قوى الشر التى تمثلها مجموعة الحيوانات المصورة (شكل ١٢٧).

ولقد كان لحرص الفنان القبطى على تغطية جميع المساحات الفارغة والتي يمكن خلالها أن تجسد بعض الأرواح الشريرة حسماً كان يعتقد، أن استخدم مجموعة من المخلوقات أو الحيوانات أو الطيور أو النباتات أحياناً بغرض زخرفى وأحياناً باعتبارها رمزاً مقدساً أو غير مقدساً ولكنه يعبر عن مفهوم معين يخدم العمل الفنى ككل ويعبر عن رمز فى العقيدة المسيحية آنذاك.

من تلك الأشكال كانت السمكة، التى تعبر عن السيد المسيح، لذلك أكثر الفنان القبطى والمسيحى من استخدام هذا الرمز سواء كان ضمن معجزة الغذاء المبارك كما هو مصور فى مقبرة كرموز (شكل ١٥٥) أو استخدامها كوحدة زخرفية ضمن الزخارف الجدارية فى كوم أبو جرجا فى منظر الفردوس ضمن أشكال النباتات والزهور المصورة.

أيضاً من الرموز التى أكثر الفنان القبطى من استخدامها جدارياً كانت الطيور ومنها الحمامة، وهى أيضاً من أقدم الرموز المسيحية المصورة جدارياً حيث صورت منذ نهاية القرن الأول بالمقابر الرومانية المسيحية، والحمامة تعبر عن الروح القدس أو عن سلامة الروح فى الحياة الأخرى بعد الموت، إلا أن الفنان القبطى استخدمها مبكراً بمعنى البشارة وهى كناية عن الروح المقدسة الآتية للعزراء أو النبى نوح والتى أخبرته بانحسار الفيضان، (شكل ١٧) أيضاً صورت فى باويط ضمن العناصر الأساسية لمنظر

عمادة المسيح (شكل ١١٦) وهى ترمز للشعاع المرسل من فوق رأس السيد المسيح معبراً عن الروح القدس أو أمر الرب إلى جانب ذلك استخدمت ضمن الوحدات الزخرفية وداخل الأشكال الهندسية التى تغطى الجدران فى صورة كوم أبو جرجا. (شكل ١٥-١٨)

من الطيور الجميلة التى اتخذت رمزاً للقيامة وعدم الفناء كان الطاووس، والذي يقال أنه يعبر عن الخلود وقوة الاحتمال فاتخذ رمزاً لهما، وصورة الفنان القبطى فارداً جناحيه على المقرنصات الأربعة التى تحمل القبة للصورة فى حجرة السلام بالبجوات (شكل ٨٤-٨٦) كحارس لتلك الموضوعات، ثم كان انتشاره فى الوحدات الزخرفية فى الفن القبطى وأيضاً على قطع النسيج.

النسر يعتبر رمزاً للتجديد حيث اعتقد بعض الآباء المسيحيين هذه السمة راجعين لنص من مزامير داود (٣: ١: ٥) "ويجدد مثل النسر شبابك" ومن هنا ربطوا بين رمزية النسر وبين ما يناله المسيح بالمعمودية من خلاص وتجديد، وإن كان هذا التفسير يعتمد على الفكر اللاهوتى أكثر، إلا أننا يمكن أن نجد تفسيراً لرمزية النسر يعبر عن قوة السيد المسيح المنقضى والمخلص للمؤمنين من شرور الأرض، فهو يرمز للصليب عندما يصور فارداً جناحيه مثل صورته فى الحجرة رقم (٢٧) فى باويط موحياً لشكل الصليب ويحيط حول رأسه وجناحيه إكليل من الزهور وأغصان نباتية، ويتدلى من رقبته ثلاث ميداليات بيضاء، وحول رأسه طغراً المسيح (A.W) وهى تمثل رمزاً للبداية والنهاية المتمثلة فى الوهية وناسوت السيد المسيح، بالإضافة إلى كلمة AETOS وتعنى (نسر) مكتوبة فوق شكل النسر بالكامل (شكل ١٣٠)، وهو يشبه صور أخرى عثر عليها فى الحجرة رقم (٣٢) من باويط صور بها منظر لنسر بحجم كبير يغطى مساحة الحنية بالكامل باسطاً جناحيه ورأسه إلى أعلى ومعلق فى منقاره صليب بعلامة عنخ وتحيط بعنقه دائرة كبيرة باللون الأحمر يتدلى منها صليب صغير (شكل ١٢٩)، وتبدو ملامح القوة فى المخالب وتصوير الأجنحة، أيضاً فى إحدى حجرات السجوات استخدام النسر كوحدة زخرفية موحية بشخص الصليب، منذ الفترة المبكرة فضلاً عن ذلك فإن دلالاته الدينية مستمدة من مزامير داود وتصويره الدائم ضمن المخلوقات الأربعة الحاملة للعرش، والتى ذكرت ضمن رؤية حزقيال فى منظر

الصعود السماوى، ومن هنا أصبح النسر أكثر من إحياء فنى اتخذ ضمن الرموز المقدسة فى العقيدة المسيحية.

من الرموز ذات التأثير المصرى القديم كانت الزواحف التى أكثر الفنان القبطى من تصويرها وهى جميعاً ترمز لقوى الشر المحيطة بالإنسان المؤمن، فهى فى البداية مستوحاة من التعبير البدائى لقصة آدم وحواء والإثم الذى اقترافه بسبب الحية التى تجسد بداخلها الشيطان فهمس فى أذن حواء فكان لهم العقاب بالخروج من الجنة، تلك الحية صورت بنفس المنظر فى صورة آدم وحواء فى حجرة الخروج وحجرة السلام بالبجوات فى معظم صور المقابر الرومانية المسيحية ومن منطلق هذا المفهوم أصبحت رمزاً عاماً للزواحف فى التعبير عن الشيطان أو الأعمال الخطرة (المحظورة) التى يقرها الإنسان، فقد صورت مجموعة من الثعابين المتصلة بعقرب ضمن الرموز الشريرة التى تحيط بالفارس سيسيئوس أثناء قتله للسيدة الباسيريا، فضلاً عن رمزيته الواضحة فى صورة المسيح قاهر الشر حيث صورت الزواحف كرموز شريرة تعبر عن الشيطان. (شكل ١١٥)

وكان الأسد ضمن الحيوانات التى استخدمت كرموز فعلية فى الصورة القبطية، وبالرغم من تعبيره عن القوة وتصويره خاضعاً للنبي دانيال فى صورته فى حجرى الخروج والسلام، إلا أن الفنان القبطى استخدم تعبيراً عن القوى الشريرة فالمسيح فى صورة كرموز يطاً بقدميه على أسد، (شكل ١٥٥) وأيضاً الصياد المؤمن فى باويط يرمى السهام ليقتل أسد فى الحجرة الثانية عشر (شكل ١٣١)، كما أنه استخدم كعنصر زخرفى فى أركان المساحات الفارغة للمنظر المصور فوق عقد الحدايا فى باويط.

والصور الرمزية التى تحتوى على صورة الفهد، نجدها مصورة فى باويط على الحائط للحجرة الثامنة والعشرين وتصور طفلاً لها جناحان باللون القرمزى الداكن يمتطى فهد مصور باللون الأبيض بنقط سوداء والطفل هنا يمثل شخصية إيروس المجنح رافعاً يده اليمنى إلى أعلى ربما مشيراً لعلامة البشارة ويده اليسرى تقبض على رقبة الفهد (شكل ١٣٤)، والمنظر فى مجمله قطعة زخرفية مكمل للزخارف الهندسية والنباتية المصورة على الجانب الأيسر من الصورة، والمنظر لا يحمل أى دلالة رمزية

واضحة إلا أننا نلاحظ التأثير السورى فى ملامح الفهد وربما كان ذلك نابعاً من المناظر الأسطورية والتي صورت أيضاً على قطع النحت القبطى وتحمل نفس التأثير. يرمز الحمل أو الكبش دائماً للسيد المسيح منذ العصر المبكر، وهو أيضاً من الحيوانات ذات الطبيعة المقدسة لأهميته فى الذبيحة أو الأضحية أو الفداء مثلما صور فى موضوعات إبراهيم وأضحيتيه بابنه إسحاق (شكل ٨٧) إلا أنه أصبح يرمز لشخص المسيح المفتدى به فيظهر فى صورته المصورة داخل حنية فى باويط فى الحجرة الثامنة والعشرين فضلاً عن كونه من العناصر الأساسية فى صورته الراعى الصالح والتي صورت فى العديد من المقابر الرومانية المسيحية المبكرة وأيضاً فى حجرة الخروج والبعوض والمعنى هنا يرمز لتلك الأغنام بالخراف الضالة التى أتت إليها المسيح لكى يرجعها إلى حظيرتها مرة أخرى، ومن هنا اتخذ الكبش أو الحمل أكثر من رمز حسب الموضوع المقصود تصويره فى الفن المسيحى.

يبقى لنا من الرموز المسيحية المصورة فى الفن القبطى الشكل الصليبي، والذي ظهر فى البداية متأثراً بالعلامة المصرية القديمة (عنخ) وخرجت منها أشكال عديدة يمكن ملاحظتها فى حجرة الخروج بالبعوض (شكل ١٣٢) حيث نشر الفنان على جدران الحجرة مجموعة كبيرة من الصلبان المختلفة والتي ساعدت إلى حد ما فى تأريخ صور الحجرة فيما قبل القرن الخامس الميلادى، وقد استمر الصليب الفرعونى مستخدماً فى الفن المسيحى حتى منتصف القرن السابع الميلادى، فمن باويط وإلى القرن السادس ترجع صور لصليب بعلامة عنخ عثر عليه فى الحجرة السابعة والعشرين مزخرف بفرعين من أغصان نباتية، أما الدائرة فكانت تحتوى على نجمة مئونة (شكل ١٣٣) هذا بجانب بعض الأشكال الأخرى للصلبان منها الصليب اللاتينى وصليب القديس أندروس والصليب المعقوف الذى استخدمه الفنان كوحدة زخرفية فى الحجرة الثالثة ببويط ونجدها من الأشكال الزخرفية التى توحى بشكل الصليب.

من خلال ما سبق، نجد أن الرمز فى الفن القبطى كان ركيزة أساسية واكبت طبيعة العقائد الدينية المسيحية، ومن ثم كان انتشار الدين المسيحى وسيلة لانتشار الرمز فضلاً عن التأثير الوثنى الذى لعب دوراً هاماً فى وجود رموزاً للدين المسيحى استمرت حتى الآن.

رابعاً: التصوير على الحنايا فى الفن القبطى

من العناصر المعمارية التى ارتبطت بفن التصوير الجدارى ارتباطاً مباشراً فى الفن القبطى كانت الحنية أو الشرقية Apse أو ما يطلق عليها اسم "حضن الأب أو حضن أم الإله".

والحنية هى الجزء المعقود بنصف دائرة مجوفة أو متعددة الأضلاع، وتتوسط دائماً كل هيكل من الهياكل الثلاثة فى الجدار الشرقى للكنيسة أو تتوسط الجدار الشرقى للقلالى أو أى مبنى له خاصية دينية مسيحية.

ودائماً ما يعلو هذا التجويف عقد صغير مزخرف بزخارف نحتية أو ملونة أو بصور للإحدى عشرة ميدالية برؤوس ملائكة تشخص مجموعة من الفضائل، وهذا العقد يرتكز من أسفل على عمودين لهما تيجان مزخرفة بزخارف هندسية أو نباتية.

والحنية فى مضمونها الجوهرى خاصة بالطقوس والعبادات والصلوات اليومية، ومن ثم كانت موضوعاتها المصورة دائماً بالفريسك فى مصر تحمل مفهوماً عقائدياً يواكب المذهب القبطى، حيث لم نعثر على حنايا فى الفن القبطى المبكر خلال الفترة الأولى نظراً لعدم انتشار أماكن العبادة وحرية ممارستها بالشكل الذى تم فى الفترة اللاحقة بعد الاعتراف بها.

وقد امتازت الحنايا فى الفن القبطى بتواجدها الدائم فى كافة المباني الدينية على اختلاف وظائفها، ولهذا كان لابد من وجود اختلاف فى طبيعة حجم الحنايا وأيضاً فى الموضوعات المصورة بداخلها، إلا أن تلك الموضوعات — وخاصة فى الحنايا التى عثر عليها حتى الآن — لا تخرج عن كونها تبرز عقيدة دينية خاصة بالسيد المسيح أو السيدة العذراء كأم للسيد المسيح. ومن هنا يمكن تصنيف أنواع الحنايا على الرغم من اختلاف سبل تصويرها إلى نوعين، الأول خاص "بحضن والد الإله" والثانى خاص "بحضن الأب"، وهما ينقسمان بدورهما إلى بعض الأنواع الأخرى حسب ما صور بداخل تلك الحنايا من موضوعات أخرى.

١- صور حنايا حضن والدة الإله "العذراء وطفلها"

أجمع العديد من العلماء على أن صورة العذراء التي تحمل طفلها وهي ترضعه، هو أقدم مناظر الحنايا عموماً، وهو المنظر الذي أطلق عليه اسم γαλα-τροφοῦσα المرضعة، كما أجمعوا على التأثير المصرى الحادث في تلك الصورة المستوحاة من صورة الإلهة إيزيس وهي ترضع طفلها الإله حورس أو حربوقراط، والتي عثر عليها في الصالة الوسطى في معبد إدفو وترجع إلى العصر الروماني، كذلك صورتها التي عثر عليها مؤخراً في معبد الآلهة إيزيس في كرانيس وترجع إلى القرن الثاني والثالث الميلادى.

وتعتبر صورة كرانيس من اقرب الصور التي تمثل منظر الأمومة أو حضن أم الإله كما هو متعارف عليها، فهي تجلس على العرش بواجهة أمامية ترضع طفلها حورس من نهدها العارى (شكل ١٣٧)، وهي تقترب كثيراً من مفهوم صور السيدة العذراء وهي ترضع السيد المسيح والتي عثر عليها في دير أرميا بسقارة وترجع إلى الفترة ما بين القرنين الخامس والسادس الميلادى وأيضاً من باويط وترجع إلى نهاية القرن السادس وحتى نهاية القرن السابع الميلادى.

وهناك أنماط عديدة تطورت من تلك الفكرة المصرية القديمة، وتشهد على ذلك حنايا الأديرة التي ترجع لتلك الفترة، ففي بعض الحنايا نجد العذراء بمفردها تحتل جدار الحنية بالكامل وترضع المسيح جالسة على العرش وبجانبها ملاكان، وهناك حنايا صورت فيها العذراء جالسة على العرش وهي تحمل السيد المسيح وبجانبها ملاكان واثنان من القديسين المحليين للدير، وفي هذا النمط لم تكن العذراء في حالة إرضاع للمسيح.

أما آخر الأنماط المتطورة عن المنظر الأصلي وأكثرها انتشاراً في العصور الوسطى في الفن القبطى هو تصوير العذراء جالسة في الحنية على عرشها وبين ذراعها أو على صدرها المسيح واقفاً في صورة طفل داخل إطار بيضاوى الشكل أطلق عليه اسم Clipeus تعبيراً لقرب المنظر من صور الأطفال المنتصرين في الفن الروماني.

تلك هي الأنماط التي ظهرت عليها صور العذراء داخل الحنايات في الفن القبطي، ولم تتعرض لصور الحنايا التي صورت بها مع المسيح كضابط الكل في حضن الأب نظراً لتصنيفها في النوع الثاني والتي تظهر فيه العذراء مبتهلة Orana أو في حالة صلاة.

وسوف توضح الأمثلة التالية طبيعة صور العذراء في (حضن أم الإله) في الفن القبطي وأنواعها.

أولاً: من دير القديس أرميا بسقارة في الحجرة (A) من الزاوية الشمالية الغربية للحجرة، عثر على حنية يتوسطها منظر السيدة العذراء جالسة على العرش المزخرف وحول رأسها هالة باللون الأصفر وقد احتضنت طفلها السيد المسيح بذراعيها الأيمن وهو جالساً على ساقها الأيمن وتقوم بإرضاعه بيدها اليسرى، ويبدو المسيح قابضاً على معصمها بكلتا يديه ويهم بالرضاعة، وحول العذراء يقف اثنان من الملائكة جبرائيل وميخائيل (شكل ١٣٩)، قد صور المسيح وحول رأسه هالة باللون السماوي، بينما ترتدى العذراء ثوباً بني اللون قائماً وعليه ثنائيات مصورة باللونين البني والأسود، ويبدو أن الرداء الخارجي يغطي الرأس ويتدلى على الأجناب. أما المسيح فيرتدى رداءً أبيض اللون يميل إلى الاصفرار من أسفل، وتبدو العلاقة واضحة بين المسيح والام من خلال قبضته على يد الأم، وإن كانت ملامح وجهيهما تتسم بالجمود وليس بها أي أسلوب عاطفي للمنظر فيما عدا قبضة الابن على يد أمه.

نجد أن العذراء تجلس على عرش باللون الأحمر مزخرف بفستونات حلزونية الشكل متناسقة مع تجويف الحنية باللون الأبيض. وبجانب العرش صور الفنان اثنان من الملائكة، وهما يرتديان ثياباً من طراز واحد يتكون من خيتون طويل باللون الأصفر مزخرف من الوسط بزخارف نسيجية حمراء متناسقة مع لون الرداء، وهناك رداء خارجي هيماتيون باللون الأزرق السماوي مثبت من أعلى الكتف الأيمن يغطي منطقة الصدر ويتدلى إلى أسفل. وقد صور الفنان الجناحين بزخارف الريش باللون الأصفر الداكن حتى تتلاءم مع ألوان الحنية، أما ملامح الوجه للملاكين فتبدو محددة بخطوط خفيفة وخاصة العيون والأنف والشفاه الذي تعلوه ابتسامة خفية، أما الشعر فيبدو

مصنفاً بفستونات ملتفة يحددها من الوسط شريط أبيض وهو يحيط بمحيط الوجه تقريباً. وترجع الصورة إلى النصف الثاني من القرن الخامس الميلادي. على نفس نمط تلك الحنية تقريباً عثر على حنية أخرى (شكل ١٣٨) من سفارة فى الحجر (١٧٢٥)، تصور العذراء جالسة ترضع طفلها السيد المسيح الجالس على ساقها الأيمن، وقد أوضح الفنان العلاقة بين الأم والابن بطريقة أكثر واقعية من الصورة السابقة، وذلك فى إمالة رأس الأم ناحية الابن، وقد عكس الفنان نفس الرؤية فى اتجاه نظرة الابن إلى أعلى فى مقابل نظرة الأم، وهى الرؤية الفنية عالية المستوى التى تمكن منها فنانون دير أرميا.

تختلف صورة تلك الحنية عن الصورة السابقة فى أن جدار الحنية الخلفى فى الصورة السابقة كان يحتله منظر العرش بالكامل. أما فى تلك الصورة نجد الفنان قد قسم الخلفية إلى جزئين إحداهما علوى صغير صور بداخله صور نصفية للقديسين أخنوخ ΑΠΑ ΕΧΝΩΧ، أبى أرميا ΑΠΑ ΙΕΡΗΜΙΑΣ، أما الجزء السفلى فقد صور فيه الفنان بجانب العرش الملاكين جبرائيل وميخائيل.

وعلى الرغم من رجوع الصورتين إلى تاريخ متقارب وهو نهاية القرن الخامس وبداية القرن السادس الميلادي، إلا أن أسلوب تصويرهما يوضح أنهما ليسا لفنان واحد، فضلاً عن استحداث أسلوب تصوير الميداليات التى تحتوى على رؤوس آدمية تشخص الاثلى عشرة فضيلة وتحيط بالإفرز الخارجى للحنية، وهى أقدم حنية لدينا استخدمت هذا الأسلوب، والذى حافظ عليه الفنان القبطى فى معظم حنايا الفن القبطى ولا سيما فى باويط.

ويجدر بنا الإشارة أن نشير لتلك الرؤوس التى تصور مجموعة من الفضائل المقدسة، ويلاحظ هنا اتجاه حدقة العين لدى الملائكة المصورين داخل الميدالية والتى تبدو مائلة يميناً ويساراً مع دوران الحنية. وهى سيمترية فنية تحسب للفنان، وذلك لإحساس المشاهد بملاحقة أنظار تلك الرؤوس دائماً له (شكل ١٢٣).

من باويط وعلى الجدار الغربى للحجرة (٣٠) عثر ماسبيرو على حنية صورت نفس المنظر للسيدة العذراء جالسة على العرش ترضع المسيح، والحنية مهشمة تماماً

ولم يتبق من المنظر سوى رأس العذراء وحولها الهالة القرمزية، وقد كتب الفنان اسمها بالطغرا (مريم المجدلية).

حول رأسها، وتبدو الصورة متشابهة تماماً مع صورة الحجرة (A) فيما تتصف بالجمود الفنى على الرغم من تأريخ تلك الصورة فى بداية القرن الثامن الميلادى (شكل ١٤٠).

ثانياً: النمط الثانى من صور حنايا حزن والدلة الإله، تصور العذراء جالسة على العرش بين اثنين من الملائكة واثنين من القديسين المحليين، والعذراء فى هذه الحالة غير مرضعة للمسيح.

فمن الحجرة (١٧١٩) بدير أرميا بسقارة، نجد حنية صورت فيها السيدة العذراء وهى جالسة على العرش وطفلها يجلس على ساقها اليسرى وتسند بهيها اليسرى واليمنى، والحنية مهشمة تماماً وقد استطاع كوييل تحديد معالمها بواسطة الرسم للشخصيات المصورة. فنجد العذراء جالسة على عرش مزخرف وترتدى رداء أحمر اللون داكناً وحول رأسها هالة قرمزية اللون، والمسيح جالساً يرتدى رداء قرمزيًا وحول رأسه هالة باللون الأصفر، وتبدو ملامح تصوير الثياب والوجوه بنفس المواصفات التى صورت بها فى النمط السابق التى تتصف بالجمود الفنى والخطوط الغليظة وهى أحد أبرز سمات التصوير القبطى خلال القرنين السادس والسابع الميلادى وعلى جانبى العرش يقف الملاكين جبرائيل وميخائيل رافعين أيديهما مبتهلين ويرتديان خيتوناً أبيض طويلاً وعليه عباءة حمراء مثبتة من أعلى الظهر تتدلى إلى أسفل فى الوسط، وإلى جانب الملاكين نجد القديسين أرميا وأخنوخ على هيئة شيخين وحول رأسيهما هالة مستديرة، ويبدو أرميا إلى اليمين وبمسك كتاباً مقدساً ويرتدى خيتوناً أبيض طويلاً وعليه هيماتيون قرمزى يغطى الصدر، وله شعر ولحية بيضاء.

وإلى اليسار نجد القديس أخنوخ يرتدى خيتون أبيض وفوقه هيماتيون أحمر اللون وله شعر ولحية بيضاء وترجع الصورة إلى بداية القرن السادس الميلادى (شكل ١٤١). على نفس نمط تصوير تلك الحنية صورت حنية أخرى من باويط بالحجرة الثالثة، وهى تنقسم إلى جزئين العلوى منها مهشم تماماً ولم يتبق منه شئ يذكر، أما الأسفل فيصور العذراء جالسة فوق العرش حاملة طفلها المسيح الجالس على ساقها اليسرى

وحول رأسه هالة قرمزية اللون ولم نعثر على رأس العذراء بينما نجد رداها أرجوانى اللون بخطوط سوداء بينما يرتدى الطفل رداءً أبيض اللون، وبجوارها نجد اثنين من القديسين واقفين جهة اليمين يرتديان ملابس بيضاء ويمسك كل منهما بتاج القديس وعصا تنتهى بصليب (شكل ١٤٢)، وترجع إلى منتصف القرن السادس الميلادى.

ثالثاً: النمط الأخير من صور حنايا حضن والدة الإله، ما نجده مصوراً فى الحجرة الثامنة والعشرين فى باويط، حيث صورت منظر للعذراء على العرش المرصع بالجواهر ترتدى عباءة تلف حول جسدها بالكامل من الرأس حتى أطراف الأقدام باللون البنى المزخرف بخطوط سوداء، وتحمل فى يدها شكلاً بيضاً Clipeus باللون الرمادى يقف بداخله السيد المسيح طفلاً صغيراً وحول رأسه هالة مستديرة عليها صليب باللون الأسود، وقد كتب حولها اسمه IC, XC وبجوار العرش نجد ملاكين أحدهما إلى اليمين والآخر إلى اليسار يبدوان متشابهين تماماً، فملابسهما بيضاء وعليهما شرائط كلافى باللون الأصفر تزين الصدر وأسفل الثوب والأكتاف وأكمام القميص، وحول رأسيهما هالة باللون البيض والأجنحة قرمزية، ولون شعورهما باللون الأصفر الفاتح ومحدد باللون الأسود، ويمسك الملاك فى اليد اليمنى مبخرة وفى اليسرى عبة خشبية ربما يحمل فيها البخور، وقد كتب الفنان بجوار سيقان الملاك الأيمن ΑΓΓΕΛΟΣΘΕΟΥ ملاك الرب، أما الملاك الأيسر فكتب بجواره ΑΓΓΕΛΟΧΥΡΙΟΥ ملاك السيد وتعتبر تلك الصورة من أروع صور باويط المصورة داخل حنية وترجع إلى نهاية القرن السابع الميلادى (شكل ١٤٣).

والمنظر بهذا المفهوم يصور العذراء وهى تحمل كينونة السيد المسيح وبجانبيها ملاكان أحدهما خاص بلاهوت المسيح والآخر خاص بناسوته، يحقق المذهب القبطى الذى يعنى بناسوت ولاهوت السيد المسيح قبل مولده ويعترف بأن العذراء هى أم الإله والناسوت معاً، إلا أننا من خلال الأسلوب الفنى للوحة وبالمقارنة مع الحنايا السابقة نجد اختلافاً فى تصوير المسيح داخل شكل بيضاوى واقفاً مما يجعلنا نشير إلى كينونة المسيح قبل مولده وأن هذين الملاكين هما مبشراً العذراء بما يحملان له من كينونته التى ولد بها.

هذه الفكرة تعتبر من أسس تصوير منظر حضن أم الإله بأنماطها السابقة، إلا أن التطور الحادث في أوضاع العذراء وطفلها المسيح والتي تحدثنا عنها ما هي إلا إثبات علاقة الأم بالابن الإله في صورة أكثر واقعية وأعمق. وهو الأساس الجوهرى للمذهب القبطى الذى كان يقاوم صراعات طويلة وقوية خلال القرنين الخامس والسادس الميلادى فى محاولة لإثبات الطبيعة الذاتية لناسوت ولاهوت المسيح وأنها اجتمعا معاً قبل ولادته من العذراء.

من خلال ما سبق نجد أن المفهوم الموضوعى لصور العذراء على الرغم من التأثير المصرى لأسطورة إيزيس وحورس لا يخرج عن نطاق الأمومة ومراعاة الأم إيزيس (العذراء) لابنها حورس (المسيح) حتى يشب ويحقق الخلاص المنشود، ولكن بعد أحداث القرن الخامس الميلادى ومع بداية القرن السادس وظفت صورة العذراء وطفلها وظيفة أخرى خاصة بتمجيد المذهب المونوفيزيقي وتمجيد شخصية العذراء وإثبات علاقة الأم بالابن الإله من خلال تساييح ترتل فى الصلوات اليومية مما لزم وجود صور تحاكي تلك التسبيحات لتعطى رؤية أعمق للمسيحي المتعبد.

٢- صور حنايا (حضن الأب)

تبرز لنا حنايا حضن الأب بصورة مميزة فى الفن القبطى، حيث تصور فى الجزء العلوى من الحنية السيد المسيح فوق عرشه محاطاً بالكائنات غير المجسدة والمذكورة فى سفر الرؤيا "حزقيال"، هذا الجزء تقريباً لا يتغير فى معظم الحنايا .. الشهيرة بحضن الأب إما بصورة منفردة فى الحنية أو مع الجزء الأسفل الذى يصور العذراء فى وضع صلاة Orante وبجانبيها اثنا عشر رسولاً واثنا من القديسين المحليين.

ويبين منظر المسيح هنا عظمته كـ "ضابط الكل - بيبا توكراتور ΠΙΠΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡ - لها من أهمية طقسية كبرى فى الخدمة اليومية للكنائس القبطية. وفيها يظهر المسيح جالساً على العرش المحمول فوق مركبته النارية ويحيط به اثنان من الملائكة والرموز الأربعة غير المتجسدة. هناك حنايا أخرى عشر عليها فى سقارة وكوم أبوجرجا وكاليا، وهى تمزج بين منظر المسيح كضابط الكل

وبين الفكر الرمزي المصور، وفيها نجد المسيح جالساً على العرش داخل حنية صغيرة يحتل جدار الحنية بالكامل منفرداً. من هنا نخرج بنوعين للموضوعات التي ترمز لحضن الأب في الفن القبطي، أحدهما يحمل الصفة الطقسية والتي يطلق عليها حنايا حضن الأب، أما النوع الثاني فهو يحمل الصفة التذكارية من الناحية الفنية، إلا أن انتشارها في الأديرة كان مرتبطاً بأمور طقسية خاصة بالعبادات الرهبانية. ويمكن توضيح ذلك بصورة أوضح من خلال الأمثلة التالية:

أولاً: أشهر النماذج القبطية الأصلية لصور الحنايا هو النموذج الذي صور في باويط في الحجرة السابعة عشر على جدارها الشرقي (شكل ١٤٤). ففي داخل تجويف الحنية من أعلى نجد ميدالية دائرية الشكل بحجم كبير في المنتصف صور في داخلها صليب باللون الأصفر، وهو يرتدى ثوباً أصفر من أسفل وفوقه عباءة ملثقة حول جسده تماماً باللون الأرجواني، ويجلس فوق وسادة باللون القرمزي الداكن وموضوعة فوق عرش مزين ومرصع بالجواهر ويضع قدميه فوق درج صور بشكل متوازي للإيحاء بالمنظور، ويحمل المسيح في يده اليسرى كتاباً مقدساً ظهرت على صفحتيه المفتحتين لكلمات قبطية (ΘΑΓΙΟΣ, ΘΑΓΙΟΣ, ΘΑΓΙΟΣ) ومعناها (قدوس قدوس قدوس)، أما اليد اليمنى فيرفعها إلى أعلى مشيراً إلى علامة النصر أو الخلاص أو المباركة. هذا الإطار الدائري بالكامل محمول فوق أربع عجلات مصورة أسفل الإطار على هيئة دوائر صغيرة بداخلها صليب والعجلات تسير تحت لهيب مشتعل يشبه البساط. هذا التكوين محاط من أعلى وأسفل بأربعة أجنحة باللون الأصفر ومزخرفة بخطوط حمراء وتتناثر عليها العيون، وبداخل كل جناح منها صور الفنان أحد المخلوقات الأربعة الملازمة لشخص المسيح والمعبرة عن سماته الشخصية، ففي الجانب الأيمن في الجناح الأسفل رأس ثور، والجناح الأعلى رأس نسر، وعلى الجانب الأيسر من الجناح الأسفل رأس أسد، والأعلى رأس إنسان. وعلى جانبي الميدالية صور الفنان اثنين من الملائكة ينحني كل منهما في اتجاه المسيح ويحمل إناءً دائرياً محمولاً فوق قطعة من القماش قرمزية اللون، أما الأجنحة فهي باللون الأخضر والأبيض، وأسفل كل ملاك صور الفنان ميدالية بها صورة نصفية لأحد القديسين أو لتشخيص لأحد الفضائل بدون كتابة لغوية. وربما رسمت من أجل ملئ الفراغ الناتج بين حدود الملاك وحدود إطار

العرش، ويلاحظ أن أرضية الحنية ملونة باللون السماوي الفاتح تعبيراً عن السماء والوجود السماوي للمسيح حيث يعبر المنظر بالكامل عن عبور المسيح بواسطة العرش المحمول فوق العجلات إلى ملكوت السماء.

يفصل بين الجزء العلوى والسفلى إفريز باللون الأحمر، وقد صور الفنان فى الجزء السفلى صورة العذراء تقف اسفل العرش مباشرة رافعة يديها إلى أعلى مبتهلة أو فى حالة صلاة Orante وترتدى ثوباً أرجوانى اللون ويحيط بالأكتاف وحول الرأس شال من نفس اللون، وعلى جانبى الرأس كتب الفنان حروف اسمها بطريقة المنوجرام (مريم المجدلية).

وهى تقف بين مجموعة من تلاميذ المسيح يبلغ عددهم اثنى عشرة تلميذاً بجانب تصوير أحد القديسين المشهورين بالمنطقة. هذا هو النهج الذى سار عليه الفنان القبطى فى تصوير الحنايا حيث اعتاد تصوير أحد القديسين المعروفين فى المنطقة "معاصراً" بجانب الاثنى عشر رسولاً تلاميذ المسيح حتى يكون حافظاً للرهبان وكناية عن مدلول التكريس للكنيسة المقامة فيها الحنية. ونرى القديس الأول إلى اليمين يمسك مفتاح الفردوس وهو ما تشير إليه الأناجيل على أنه الرسول بطرس حامل لواء المسيح وأكبرهم مكانة وتقرباً للمسيح، بينما نجد باقى القديسين يحملون كتاباً مقدساً مرصعاً بالجواهر وهى من نفس صفات كتاب المسيح والتي تعبر دائماً لحاملها انتقاله إلى الملكوت السماوية برفقة السيد المسيح الذى أعطاه هذا الكتاب، نلاحظ أن جميع التلاميذ مصورين بزى موحد مع اختلاف ألوانه بصفة خاصة فى العباءة الخارجية التى يرتديها كل قديس فوق الخيتون، ولهم هالات مستديرة باللون القرمزى محددة بإطار أسود اللون، نلاحظ أيضاً أن عدد الواقفين ثلاثة عشر رسولاً فعلى يمين العذراء ستة من الرسل، بينما على يسارها نجد سبعة، والشخص السابع هو القديس المحلى وقد ميزه الفنان بأنه يمسك كتاباً غير مزين بالجواهر ومعه لفافة تشبه ورق البردى وهى كناية على أنه لا يزال حياً ويؤدى رسالته ولم ينل شرف ملكوت السماء مثل باقى الرسل. وقد كتب الفنان جبة اليسار ΠΕΝΙΟΤΕΝΑΠΟΧΤΟΛΟΣ + "نحن الآباء الرسل". أما خلفية المنظر فهى عبارة عن أشجار لثمار البرتقال، ونلاحظ أن الفنان جعل هناك إفريزاً سفلياً محدداً للقديسين وقد أبرز ناحية منظورية فى تصوير الظلال الخلفية

للأقدام الواقفة معاً يوحى للمشاهد بتصوير أرضية، وترجع تلك الحنية إلى القرن السادس الميلادي.

وقد عثر أيضاً في باويط على حنية أخرى تمثل نفس المنظر السابق لحضن الأب تماماً، مع ملاحظة أن الأسلوب التصويري فيها يتسم بالدقة والوقار إلى حد ما وبصفة خاصة في تصوير عرش المسيح ووجهه الذي يبدو رجلاً ناضجاً وليس شاباً كما في صورته السابقة، بينما التزم الفنان بكافة العناصر المميزة للجزء العلوي من الحنية السابقة. هناك اختلاف آخر في أن العذراء ليست واقفة ولكنها جالسة على عرش مرصع بالجواهر ويجلس على ساقها الأيسر المسيح طفلاً ناضجاً وحول رأسه هالة قرمزية اللون، أما العذراء فهي ترتدي رداءها المعروف باللون الأرجواني الداكن وحول رأسها هالة باللون القرمزي. وحولها يقف تلاميذ المسيح الاثنا عشر واثنان من القديسين المحليين جهة اليسار القديس (الأبا) بولس الباسيلي والثاني جهة اليمين وهو الأبا نبرهو "أبو تفر". (شكل ١٤٣)

أيضاً من الاختلافات الهامة في اللوحة أن الملاكين ميخائيل وجبرائيل اللذين يحيطان بعرش المسيح لم يمسا الإناء المصور في الحنية السابقة، فتبدو أيديهما خالية وإن كانت في نفس وضع الصورة السابقة، ومن خلال المقارنة مع الحنية السابقة وحنية سقارة يمكن تأريخ تلك الحنية بالنصف الثاني من القرن السابع الميلادي وفقاً للاختلافات الوضعية في الصورة والأسلوب الفني المميز.

مما سبق يتضح لنا وحدة الرؤية الموضوعية في الأمثلة السابقة وهو الأمر الذي جعلنا نسعى في البحث عن أصل لتلك الأعمال، وهل كانت مستوحاة من عمل فني قديم؟ أو هي رؤية فنية من إبداع الفنان القبطي لخدمة عقيدته ثم نهج على أساسها الصور السابقة.

أما في باويط فقد كان الفاصل بين الجزئين أمراً محيراً للعلماء في تفسير مقصد هذا الموضوع، ويرجع ذلك لأن الفنان القبطي هو مبدع هذا التخيل وليس متأثراً بصورة مخطوط راببولا الذي يرجع لفترة متأخرة عن تأريخ الصورة الأولى ببداية القرن السادس الميلادي، من هنا ذهب بعض العلماء إلى تأكيد مقصد المنظر بأنه الصعود الإلهي للمسيح، ومنهم من ذهب أنه المجيء الثاني للسيد المسيح في اليوم

الآخر، وآخرون اعتقد بأنه يعبر عن الفكرة اللاهوتية التي تجسد السيد الحكم الذى سوف يأتى ويحكم آخر الزمان (شكل ١٤٥-١٤٧).

فإذا اعتقدنا أنه منظر الصعود الإلهى فلماذا كانت حالة الاستقرار والهدوء الواضحة فى الصور، ولماذا صورت العذراء جالسة على العرش تحمل طفلها السيد المسيح بينما صورته أعلاها تشير بصعوده، فهذا الاختلاط لابد أن يكون له تفسير آخر، نفس الشئ بالنسبة للاعتقاد وبالمجئ الثانى للسيد المسيح فى اليوم الأخير، أما الاعتقاد بأنه السيد الحاكم الذى سوف يحكم آخر الزمان فهو تفسير لاهوتى للمنظر يبتعد عن وظيفة الصورة ضمن الطقوس اليومية للكنائس القبطية.

وفى اعتقادنا أن وظيفة الرؤية الموضوعية المصورة فى حنايا باويط لابد أن توظف من خلال مناقشة كافة الرموز المصورة فى الحنية وما هو مقصدها فى المذهب القبطى.

إن رغبة فنان باويط فى الفصل بين الجزئين العلوى والسفلى يؤكد استقلالية الموضوعين، ونستدل على ذلك من تنوع صور العذراء فى تلك الحنايا على نمطين أحدهما فى وضع صلاة والأخرى جالسة على العرش تحمل طفلها المسيح.

من هنا فإن الموضوع العلوى خاصة بموضوع الصعود الإلهى أو المجيء وكلاهما يمكن أن يتطابق مع المنظر، ويمكن أن تؤكد ذلك فى صورة المسيح التى عثر عليها فى باويط أيضاً صاعداً للسماء ويبدو الجديد هنا أن المنظر بالكامل مصور داخل الحنية فقط دون المعتاد من تصوير العذراء والملائكة والاثنى عشر رسولاً، مما يؤكد أن الفنان رغب فى تصوير منظر الصعود (أو المجيء الثانى) منفرداً ومن هنا اكتفى للتعبير عنه بصورته على العرش الذى تحمله العربة ذات الأربع عجلات وتحيط بهما الرؤوس غير المجسدة.

يحمل الجزء العلوى من الحنية رموزاً كثيرة اختلف العلماء فى تفسيرها، من أهم تلك الرموز والى أصبحت ضمن الطقوس الخاصة بالخدمة اليومية، هى رموز الإنجليبين الأربعة أو ما يطلق عليها "الأربعة مخلوقات غير المتجسدة"، طبقاً لرؤيا حزقيال النبى والى كانت تحيط بالعرش الذى يجسد عليه المسيح وهى وجوه الإنسان والأسد والثور والنسر، وقد اتفق رجال الدين المسيحي على اعتبار أن وجوه تلك

الكائنات رموز شخصية تعبر عن الإنجليين الأربعة مرقس ولوقا ومتى ويوحنا، حيث يرمز وجه الإنسان للقديس متى وذلك لأنه بدأ إنجيله منذ نبوة النبي إبراهيم حتى ميلاد المسيح، والثاني الأسد رمزاً للقديس لوقا الذي بدأ إنجيله بقصة زكريا الكاهن ومولد يوحنا المعمدان، أما وجه النسر فيرمز دائماً للتجديد والتجديد خاص بإنجيل القديس يوحنا الذي خطى طريقاً جديداً في كتابة إنجيله باتباعه للفكر اللاهوتي ومن هنا اعتبر تجديداً ورمز له بالنسر (شكل ١٤٩).

ولكن بالرغم من سيطرة تلك الفكرة عند الكثير من علماء اللاهوت والدين المسيحي، إلا أننا نجد لها تفسيراً آخر ربما يكون أقرب إلى الصواب، ففي نص حزقيال يصف تلك الحيوانات بأنها مجنحة ومختصة بالتسايح ليلاً ونهاراً وهم مقربون جداً للرب، فسي حين يصف يوحنا في إنجيله "وخر الأربعة الحيوانات وسجدوا لله الجالس على العرش قائلين آمين" مما يوحي بكونهم ملائكة مختصين بتلك الأشكال التي يجسدونها وبذلك يكونوا بعيدين كل البعد عن وصفهم بالإنجليين الأربعة، ذلك لأن القصة والرموز المصورة مستوحاة من العهد القديم طبقاً لرؤيا حزقيال وتم توظيفها في الفن القبطي لتخدم الغرض المقصود وهو مكانة "المسيح السماوية أو بالمعنى العقائدي" التجسيد الإلهي للسيد المسيح"، ومن ثم فإن الرموز الأربعة هنا تجسد اختصاصات الملائكة بأجناس البشر والوحوش والبهائم والطيور، حتى يتحقق استمالة عناصر الطبيعة في صورة شخوص تحيط وتختر ساجدة للسيد المسيح وهو المفهوم الذي استساغه يوحنا في إنجيله.

من هنا نجد أن التشكيل المزدوج بين عناصر رمزية من العهد القديم وأخرى من العهد الجديد مرتبطة برسومات حضن الأب في الكنائس القبطية المبكرة، من أجل إثبات العقيدة والمذهب القبطي حيث ربط الفنان بين صورة العذراء والدة الإله الجالسة أو الواقفة بين الرسل على أنها تجسيد للناسوت الخاص بالمسيح، أما صورته العلوية بما تحمله من رموز مختلطة من العهدين فهي تجسد لاهوت المسيح السماوي، من هنا وعلى الرغم من استقلال المنظرين تماماً إلا أنهما يجتمعان معاً تحت مفهوم واحد خاص بالخدمة اليومية في الكنائس القبطية والتي أصبحت تضم تلك الرؤية كمبدأ إيماني من وجهة نظر الكنيسة القبطية من خلال عقيدتها وأسرارها.

مما تقدم يمكننا الجزم بأن صور (حُضن الأب) لوحة فنية قبطية صميمة مستوحاة من تشكيل مزدوج يجمع رموزاً من العهدين القديم والجديد، صاغها الفنان بتلك الكيفية حتى تساعد على خدمة العقيدة القبطية وتحقق المفهوم الجوهرى الذى يجمع بين لاهوت المسيح وناسوته وأنهما اجتماعاً بداخل العذراء قبل الولادة، وهو التمجيد الذى يتلى فى الكنائس القبطية يومياً يتولى فيه تمجيد العذراء مريم مع طفلها شارحين التجسد الإلهى من خلال نبوءات العهد القديم الذين أشاروا لهذا المفهوم من قبل ووصفهم لرؤيا حزقيال ونبوءات أشعيا وأرميا وإيليا، مع استخدام رموز العهد القديم بتمثيلها حتى يتحقق ذلك المفهوم، ومن بين تلك الرموز كانت الحيوانات الأربعة غير المتجسدة وتابوت العهد وسلم يعقوب والمركبة النارية وعليقة موسى والنار التى داخلها، فهى رؤية مزدوجة تميزت بها صلوات الكنيسة القبطية والشرقية بينما تفتقدها الكنائس الغربية.

ثانياً: هناك مجموعة من الحنايا ظهرت فى الفن القبطى تصور المسيح جالساً على عرشه حاملاً كتابه المقدس مصوراً منفرداً داخل الحنية بدون المركبة النارية أو المخلوقات الأربعة، والغريب فى الأمر أن تلك الحنايا كانت ذات أحجام صغيرة وتفتقر للإطار العام للحنايا السابقة من ناحية الحجم أو الزخارف الخارجية، والتفسير المنطقى لتلك الحنايا مرتبط بأمكان تواجدها حيث عثر عليها فى معظم قلاى الأديرة الخاصة بالرهبان، ومن ثم كانت تمثل عاملاً نفسياً قوياً تجاه الراهب الذى يقف وجهاً لوجه مع صورة المسيح، ومن هنا فسرت على كونها حنايا خاصة بالتوبة أو التسابيح أو الأدعية الخاصة برهبان الأديرة.

فمن دير أرميا بسقارة فى الحجرة رقم (٧٠٩) على الحائط الشرقى عثر على حنية صور فيها المسيح جالساً على العرش منفرداً فوق وسادة مزخرفة بزخارف هندسية يليها إلى أسفل العرش باللون الأحمر ومزخرف بالجواهر والأحجار الكريمة، أما خلفية الحنية فهى باللون الأبيض وينتشر عليها نواثر سوداء اللون بداخلها أشكال زهور باللون الأبيض. أما العرش فمحاط بشكل بيضاوى باللون الأسود يفصله عن الميداليات التى تحمل صوراً نصفية للملائكة والمنتشرة على الجدار الجانبى للحنية من الداخل (شكل ١٥٠). والمسيح هنا يرتدى رداءً أرجوانى اللون فوقه عباءة باللون القرمزى، ويمسك الكتاب المقدس المزخرف بالجواهر بيده اليسرى، ويشير بعلامة

الخلاص أو التكريس بيده اليمنى، وقد نجد له لحية غزيرة وشعر طويل اسود خلف الرأس، وتحيط برأسه هالة مستديرة بداخلها صليب مزخرف باللونين الأبيض والأحمر. وتبدو ملامح التصوير هنا معبرة عن أسلوب القرن السادس الميلادي لما تحمله الصورة من سمات غليظة في الخطوط وفي إبراز ملامح الوجه، وفي معالجة الثياب تذكرنا بصور باويط وكوم أبو جرجا.

من كاليا في الحجرة رقم (١٢) عثر على تجويف حائطي في الجدار الشرقي يشبه الحنية بداخله صورة الصليب مزركش بتكوينات هندسية. وقد اختلفت صورة السيد المسيح النصفية التي تمثل محور تقاطع الأضلاع الأربعة للصليب وكأنه منها في صورة نصفية نادرة، وقد صورته الفنان وحول رأسه هالة بداخلها صليب ويرتدى ثوباً أرجوانى اللون ويمسك بيده اليسرى كتابه المقدس ويشير باليمنى بعلامة النصر أو التكريس أو المباركة، وترجع الصورة إلى نهاية القرن السادس الميلادي (شكل ١٥١).

مثال آخر من كوم أبو جرجا فعلى الحائط الغربى للحجرة السفلية عثر على جزء دائري مصور عليه السيد المسيح وسط تكوين دائري وحول رأسه هالة قرمزية اللون بداخلها صليب، وقد راعى الفنان انخفاض مستوى الرأس من المنتصف حتى يبدو الذراع العلوي من الصليب واضحاً خلف الرأس، فجاء تصوير الرأس وتسريحة الشعر بصورة غريبة وجديدة، أما وجه المسيح فيبدو مصوراً بمنظور أمامى ذى عينين واسعتين وحدقة حمراء اللون كبيرة، وأنف طويلة مستقيمة وشارب خفيف باللون الأحمر الداكن، أما اللحية والشعر فهي باللون الأسود، وترجع الحنية إلى القرن السادس الميلادي (شكل ١٦).

آخر الأمثلة لهذا النوع من باويط في الحجرة الثانية والثلاثين، وهى تصور ميدالية كبيرة يمسك بها اثنان من الملائكة يرتدى كل واحد منهما رداءً أبيض وعباءة بيضاء بنقط حمراء وحول رأس كل منهما هالة رمادية اللون ويمسك الملاكان بأيديهما أطراف الميدالية، ويحتل صورة المسيح الإطار الدائري للميدالية بملامح بيزنطية الطابع فى الوجه المستطيل واللحية الطويلة والشعر المسترسل خلف الظهر وحول رأسه هالة قرمزية اللون بدون صليب، الأمر الذى يقودنا إلى اعتباره شخصاً آخر، ولكن صورة الحمل المصورة داخل الدائرة الرمادية قد تحسم الأمر أنها صورة المسيح

فضلاً على عثورنا في الجانب المقابل لصورة الحمل وعلى حرف H وهي طغرا مختصرة عن اسم يسوع في اللهجة الصعيدية IHC OY C (IHC). وقد أشار كليدا "Cledat" أن تلك الحنية تمثل صورة للمسيح متأثرة بالفن وأنه قد عثر على نماذج مهشمة تحمل نفس الملامح ورمزية الحمل بدلاً من الصليب وترجع إلى نهاية القرن السابع الميلادي وبداية الثامن الميلادي (شكل ١٥٢، ١٥٣).

من الناحية الفنية، يجدر بنا الإشارة هنا إلى أن صورة السيد المسيح في الفن المسيحي اتخذت شكلين شبه معتمدين، الأول يطلق عليه الشكل ذو الطابع الهلينيستي والمتأثر بصور الآلهة الوثنية (أبوللو ومارس) والأبطال الرياضيين من حيث الوجه الشاب بدون لحية والشعر القصير وهو الأسلوب الأقدم تاريخياً، حيث استخدم في صور المقابر الرومانية المسيحية المبكرة، وهذا الأسلوب له تفسيراً في صور الكنيسة القبطية فهو يعبر عن الوجود السماوي للمسيح أي الوجود غير المادي وعادة ما صور الوجه بألوان مضيئة على خلفية داكنة اللون للتعبير عن قدوم الشخصية السماوية للمسيح. هذا الأسلوب متأثر إلى حد ما بالطابع الهلينيستي وقد استغل في تصوير المسيح منفرداً أو داخل حنية يعتلى العرش.

أما الشكل الثاني فهو يصور المسيح بلحية وشعر كثيف مسترسل على الأكتاف ويبدو فيه كرجل كبير، وهو يعبر عن الوجود المادي أي وجود السيد المسيح على الأرض وهو ما أتبعته صور المسيح الخاصة بقصص معجزاته والأحداث الخاصة بسيرته الشخصية.

نلاحظ أن الفنان القبطي قد مزج بين الأسلوبين في صور السيد المسيح، ويرجع ذلك لما مر بالفن القبطي من أحداث دينية أثرت كثيراً على مفهوم الصور وأصبحت صورة المسيح صورة اعتبارية ليست ذات مفاهيم خاصة بالشخصية السماوية أو المادية، والدليل على ذلك تنوع صور السيد المسيح في معظم الحنايا التي شرحت من قبل ما بين تصويره كشاب أو كرجل ناضج، إلا أن الفنان القبطي قد حافظ على أسلوب فني مميز منذ نهاية القرن الخامس وحتى نهاية القرن السابع الميلادي والذي يحاول فيه الابتعاد عن المؤثرات الهلينيستية أو الرومانية مما يمهّد الطريق لوجود مؤثرات بيزنطية وسورية ظهرت بصورة واضحة في تصوير تلك الحنايا.

خلاصة القول، أن الحنية القبطية كانت تخدم أغراضاً طقسية ملازمة أو مكملية للصلاوات والتراتيل اليومية فى الكنائس القبطية والأديرة، كما أنها كانت من الضروريات الخاصة للرهبان من أجل التسابيح أو الدعاء أو التوبة.

وقد كان للتأثير اللاهوتى فى الدين المسيحى دور هام فى ظهور تلك الصور داخل الحنايا والتي يمكن تحديد بدايتها منذ منتصف القرن الخامس عقب قرار مجمع خلقدونية والدعاء الذى ظهر بين الكنيسة الرومانية والقسطنطينية وبين الكنيسة القبطية والتي على ضوئها وظفت معظم الموضوعات لخدمة المذهب المونوفيزيقي والتي كانت تمثل طقساً دينياً هاماً يستلزم يوماً لتمجيد أم الإله وأم المسيح بطبيعته اللاهوتية والإنسانية.

هكذا كانت الحنية فى الفن القبطى وموضوعاتها التى ارتبطت بالمذهب القبطى وعقائده ورموزه ارتباطاً كاملاً نابعاً من التشكيل المزدوج لعناصر العهدين القديم والجديد. فى حين كانت الحنية فى الفن الغربى المسيحى متأثرة إلى حد ما بمذاهب الكنيسة الرومانية والقسطنطينية بجانب بعض الكنائس التى تدين بالمذهب القبطى وسارت على نهجه وزخرفة حناياه.

مراجع الفصل الثالث

التصوير الجدارى فى الفن القبطى

أولاً: المواد وصناعة الفريسك

- عن الفريسك وأنواعه وتعريفه، راجع:

- Girieud, P., Causeries sur la Technique de la peinture a la Fresque, Le Caire, (1936), p. 14.
- Canaday, J., Metroplitan Seminars in Art, M.M.A., London, (1958), p. 7.
- Kay, R., The painter's guide to Studio, Methodos and Materials. London, (1978), pp. 195 ff.
- الفريد لوكاس، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، القاهرة، (١٩٩١)، ترجمة زكى إسكندر؛ محمد زكريا غنيم، ص ص ٥٦٩-٥٧١.
- عن الحوائط وإعدادها لممارسة العملية التصويرية، راجع:
- Thompson, D.I., The Practice of Tempa Paintings, Yale, New Haven, (1936), pp. 70-82.
- Thompson, The Materials und Thechniques of Medieval Paintings, New York, (1956), pp. 30-34 ff.
- Kay, op. cit., pp. 118-119.
- Girieud, P., op. cit., p. 14.

-أقر معظم علماء الفريسك أن اختلاف نوعية الحوائط تؤدي لاختلاف نوعية طبقة

الملاط المستخدم كإرضية تصويرية، من بين هؤلاء العلماء، راجع:

- Ling, R., Stucco Work in Roman Grafts, London, (1976), pp. 209-221; id., Roman Paintings, London, (1991), pp. 198-199.
- Allag, C., Les Technques de La Peinture Murale. Romaine, in La Peinture murale romaine de La Picardie a La Nomand, (1982-1983), pp. 17-18.
- Mora, P. Philippot, P., Conservation of Wall Paintings, London, (1984), pp. 89-101;
- Plesters, P., Examination of Roman Painted Wall-Plaster, W., Arch. M. No. 58, (1961), pp. 337-341.
- Schoffer, R. J., The Natural Building Stones, Report No 18. (1932), pp. 10.

- Weigall, A. E. P., A Guide to the Antiquities of Upper Egypt, London, (1913), pp. 358-360.
- *حول استخدام صخور Tuf منذ العصر الجمهورى تقريباً فى بناء المباني فى بومبي،
وأثر ذلك فى تكوين نموذج عالمى للتصوير الجدارى من خلال الحوائط وطبقات
الملاط المستخدم، راجع:
- Lanciani, R., The Ruins and Excavations of Ancient Rome, Rome, (1967), pp. 5-9, 32.
- حول نظريات فتروفيوس فى تهيئة الحوائط الحجرية لاستقبال الملاط والتصوير
بطريقة الفريسك، راجع:
- Vitruvius, De Architectura, VII 2-4, 6-4.
- Lanciani, op. cit., p. 32.
- Mau., A., Pompei, Its life and Art, New York, (1902), pp. 429- 447.
- Ling, R., op. cit., (1991), pp. 198-199.
- Mora – Philippot, op. cit., pp. 100-101.
- حول الملاط وصناعته بالطريقة الشعبية مع الطين المستخدم فى صناعة الفريسك فى
مصر، انظر:
- الفريد لوكاس، نفسه، ص ص ٨٨-٨٩.
- قام (سالمنى) بعمل تحاليل كيميائية للعديد من القطع التصويرية على الملاط الطينى
والتي ترجع إلى العصر البطلمى والرومانى وقد لاحظ أن ٢٥ ٪ من المخلوط
جير، و ٢٥ ٪ رمل، و ٥٠ ٪ طين، راجع:
- Salmoni, R., Sulla Composizione di Alcune Antiche malte Egiziane,
in. Attie Memorie della R^a, A.S.L.A.P., (1939), XI, Vol. XLIX,
pp. 30-31.
- حول الفريسك فى مصر القديمة، والأمثلة الدالة على ذلك، راجع:
- الفريد لوكاس، نفسه، ص ١٢٢:
- محمد حماد، التصوير فى التراث المصرى القديم حتى الفن القبطى، القاهرة،
(١٩٦٤)، ص ص ١٤-١٥.
- محرم كمال، تاريخ الفن المصرى القديم، القاهرة، (١٩٢٧)، ص ص ٧٥-٨٢.
- عن الصور الجدارية فى تل العمارنة، راجع:

- Davis, N.H- Gardianer, A.H., The Mural Painting of El Amarna, Vol. 11, (1940), pp. 50, 160-161.
- عن النوع الثانى (الفريسك الريفى) أو الشعبى الذى يستخدم الطين الممزوج بالطين أو القش، راجع:
- Zuntz, D., Two Styles of Coptic Paintings, J. E. Arch., XXI, (1935), pp. 63-73.
- Gostign, G.H., Sculpture and Painting in Coptic Art, S.A.C. III, (1962), pp. 48-58.
- Meindraous, Q., The Medieral Wall Painting in the Coptic Churches of Old Cairo, B. S.A.C. XX, 1950, pp. 119-142.
- الكوب Cob أو الأسروميل هو مسحوق من الطين مخلوطاً بالرمل والجير كان يستخدم فى بومبى لخفة وزنه على الأرضيات الجصية أو الصخور البركانية، انظر:
- Allag, op. cit., pp. 28-29.
- Ling, op. cit., (1991), pp. 189-199.
- عن طبقة الأرضية الجصية فى المصادر الرومانية، راجع:
- Plinius, N. H. XXV, 29-49; XXXVI. 176-177.
- Vitruvius, VII. 2-4, 6-14.
- Von Richter, D., Antiken Wandmalereien, Technischer Beziehung, Untersucht und beurthilt, (1893), pp. 39-41.
- Ling, Stucco-Work in Roman Gruffs, pp. 209-210.
- Mau, op. cit., pp. 446-447.
- Etienne. op. cit., p. 289.
- Schefold, K., Vergessenes Pompei, (1935), Pp. 73-89.
- Augsti, S., La Tecnica dell'antica Pittura Parietale Pompeiana, In, A Maiuri (ed.), Pompeara, Naples, (1950), pp. 313-354.
- Mora, p., Proposte Sulla Tecnica della Pittura murale Romana, B. I.C.R., (1969), pp. 63-66.
- Allag, op. cit., pp. 18-19.
- Ling, op. cit., p. 199.
- حول عدم تأثير الرطوبة فى الصور الرومانية عندما تنفذ طبقاً لما أشار إليه فتروفيوس، راجع:
- Mora,P., op. cit., pp. 79-84.
- حول استخدام البوص فى عمل البانوهات الجدارية، راجع:

- Vitruvius, VII, 3. 2.
- Giriend, op. cit., pp. 11-13.
- *حول الطبقات المستخدمة في الملاط حتى منتصف القرن الثالث الميلادي، راجع:
- Ling, Stuccowork, pp. 210-211.
- Wilpert, J., Le Pitture delle Catacombe Romani, Roma, (1903), pp. 6-7.
- Richter, op. cit., pp. 41-42. Pl. 25, 38.
- *حول استخدام المسامير الحديدية والخوابير، راجع:
- Leclercq, M., Fresques. D.C.A.L. Tom. 5XX. Col. 2587.
- Wilpert, op. cit., p. 41.
- Ling., op. cit., (1991) pp. 198-280.
- *حول الأسلوب التي نفذت به المقابر السردابية المسيحية في روما، راجع:
- leclercq, op. cit., Col. 2588.
- De Bourguet, Early Christian Painting, (1965), pp. 34-44.
- *حول الفريسك الريفى المستخدم في مصر، والذي استخدم مواد بيئية محلية، راجع:
- Von Meersel, Repertory of the Preserved Wall Paintings from Monastery of Apa Teremiah of Saqqara, A.A.A.H.P.IX., 1981, pp. 125-148.
- Id, Les Travaux de le Mission des Peintures Coptes, A St., Antaine, B.I.F.A.O. 97, 1983, pp. 16-23.
- Leroy, J. Les Peintures des Couvents du Wadi Natroun, Caire, (1982), pp. 33-40.
- *حول أدوات الفريسك، راجع:
- Ling, op. cit., (1991) pp. 200-201
- Allag, op. cit., p. 28, Pl. 3.
- Blumner, H., Technologie und terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römer, III, (1884), Fig. 23.
- *حول الأدوات التي عثر عليها في فرنسا، راجع:
- Davey and Ling., Wall-painting in Roman Britain, B.M.S. III. London, (1982), pp. 60-62, Pl. 211.
- *حول الأدوات التي عثر عليها بترى في مقابر هواره، والتي أشار إليها لوكاس في طيبة، راجع:
- Petrie, W. M. F., Hawara, London, P.II. Pl. XIII, No. 24-25. (1889).

- الفريد لوكاس، نفسه، ص ص ٢٢٨-٢٢٩.
- Edger, C. C., Graeco- Roman, Coffins Masks and Portraits, Cairo, (1905), pp. XII- XIII.
- عن الألوان ومصادرها وصناعاتها قديماً:
- عن البداية اللونية فى العصر الحجري، راجع:
- Encyclo, W.A. Vol, 11, Col. 588-621.
- الفريد لوكاس، ص ٥٦٧.
- *حول إشارات فتروفيوس عن اللون الأبيض فى مدينة باراتيونيوم، راجع:
- Vitruvius, De Architecturo VII, 7-3.
- عن اللون الأبيض الذى عثر عليه مسحوق مع ألوان أخرى فى مقابر الفيوم، راجع:
- Petrie, Hawara, p. 11.
- Walker, S., and Bierbrier, M., Ancient Faces, Mummy Portraits from Roman Egypt, British Museum Press, (1997), p. 201- Pl. 278.
- Russeel, W. T., Egyptian Colours in Medum (W.M.F.Petrie) Hawara, (1898), pp. 44-45.
- الفريد لوكاس، ص ٥٦٧.
- *حول اللون الأسود، راجع:
- Shore, Portrait Painting from Roman Egypt, London, (1962), p. 21.
- Peck, W. H., Egyptian Drawings, London, (1988), p. 61.
- Vitruvius, VIII. 7. 2, 12. 1-2.
- Plinius, H. N., XXXV, 13-15.
- Augsti, S., colori Pompeiani, Roma, (1957), p. 44.
- الفريد لوكاس، نفسه، ص ٥٦٥.
- Spurrell, In Medum, pp. 28-9.
- Dioscoridos, V. 12
- Russell, Egy., Col. pp. 44-5.
- *حول اللون الأحمر الضارب إلى الرمادى الذى يطلق عليه اسم Minium، راجع:
- Russell, op. cit., pp. 47-48.

*حول البرديتان أحدهما تسمى X ومحفوظة في متحف ليون والثانية تسمى هولم

ومحفوظة في متحف ستوكهولم، راجع:

-Bertheio, C., Collections des Anciens Alchimistes Greces, Paris, (1889), No. 12.

-Lagercrantz, O, Papyrus Greacus, Holmiensis, Upsala, (1913).

-Pfister, R., Peinture et alchime dans l'orient, Hellenistique Seminarium Kondakovianum, VII, 1935, pp. 13-18, 120-122.

-لوكاس، نفسه، ص ص ٢٤٢-٢٤٣.

*حول إشارات وجود النباتين في صحراء مريوط، راجع:

-Oliver, F.W., The Flowers of Mareotis, Trans., Norfolk and Norwich Naturalists. Society, XIV, (1938), pp. 140 ff.

-Pfister, op. cit., pp. 40-41.

*حول اللون الأزرق، راجع:

-Spurrell, op. cit., p. 227-228.

-Petrie, The Arts and Grofts of Ancient Egypt, Cairo, (1910), p. 117.

-Plinius, H. N., XXXI, 40, XXXII, 57-58.

-Vitruvius, VII. 11. 1.

-Laurie, A.P., The Materials of The Painter's Groft, Cairo, (19137), p. 24.

-Augsti, S., op. cit., p. 47.

-Girieud, D., op. cit., pp. 19, 20-21, 47.

-لوكاس، نفسه، ص ٥٦٢.

*حول برديات أوكسرينخوس التي تشير إلى زراعة نبات النيل البرية Isatis في الفيوم

في بداية العصر المسيحي في مصر، راجع:

-P. OXY. I. pp. 154-166, II. pp. 270-271; IV. pp. 215-221, XIV, pp. 147-148.

*حول صناعة النيل الزرقاء النباتية، راجع:

-Pfister, op. cit., pp. 40-41.

-لوكاس، نفسه، ص ٢٤٣.

-Plinius, H. N., XXXIII, 57, XXXV, 25-27.

*حول اللون الأصفر، انظر:

-E. Mackay, On the use of Bose Wax and Resinas Varnishes in The Ban Tombe in Ancient Egypt, Cairo, (1910), p. 37.

-Russell, op. cit., pp. 45-6.

-Spurrell, op. cit., p. 228.

-لوكاس، نفسه، ص ص ٢٤٩، ٥٦٣-٥٦٤.

*حول اللون الأصفر من العصفور وصناعاته فى صباغة المنسوجات القبطية، راجع:

-Hubner, J., The Colouring Matter of The Mummy Cloths. The Tomb of Two Brothers, pp. 70-77.

-Pfister, op. cit., pp. 11-12.

*حول إشارات كامب، راجع:

-Von Hooft, T., An Introduction to Coptic Textiles, in (Coptic Art and Culture), Cairo, (1990), p. 124.

*حول إشارات بيليني وفتروفوس عن اللون الأصفر، راجع:

-Plinius, H. N., XXXIII, 113.

-Vitruvius, op. cit., XI, 2.

-عن اللون المغرة الصفراء، راجع:

-لوكاس، نفسه، ص ٥٦٥.

-Russell, op. cit., p. 47.

-عن اللون الأخضر:

-Spurrell, op. cit., p. 29.

-Russell, op. cit., p. 46.

*حول إشارة فتروفوس عن اللون الأخضر الكالك، راجع:

- Vitruvius., VII, 7. 4.

*حول اللون القرمزى أو الأحمر القرنفلى، راجع:

-Daries, M., Ancient Egyptian Painting, (1936), pp. 33-37.

-Russell, op. cit., p. 47.

*حول إشارة فتروفوس عن اللون الأحمر القرمزى، راجع:

-Vit., VII, 8. 1-4.

-أيضاً عند بلينيوس:

-Plinius, N. H. XXXIII, 113.

-عن نبات الكركم، راجع:

-لوكاس، نفسه، ص ٢٤٢.

-Pfister, op. cit., p. 46.

-عن اللون الأرجوانى، راجع:

- *حول المحفوظ الذى عثر عليها فى الإسكندرية ومحفوظ حالياً فى السويد، راجع:
- Nauerth, C. Koptisch Textkunst in Späntantiken Ägypten, Trier, (1998), pp. 20 ff.
 - Pfister, op. cit., pp. 39-40.
 - Haags, G., Koptische Weefsels, Catalogue of exhibition held in (1982), S. Gravenhage, (1982), pp. 12-13.
 - عن نبات الأرخيل، (الصبغ بنفسجى اللون يستخرج من نبات الأشنة)، راجع: -لوكاس، نفسه، ص ٢٤٢.
 - Pfister, op. cit., pp. 41-42.
 - أشار إليها بلينيوس وفتروفيوس.
 - Plinius, Historia Naturalis, XXXV, 45.
 - Vitruvius., VII, 13. 23.
- *حول إشارة شنشنى:
- Girieu, op. cit., p. 29-30.
 - عن اللون البنى، راجع: -Spurrell, op. cit., pp. 29-30.
 - لوكاس، نفسه، ٥٦٢.
 - Pfister, op. cit., pp. 41-43.
 - Lucas, A., The Inks of Ancient and Modern Egypt, (1922), pp. 914 ff.

ثانياً: الموضوع فى التصوير القبطى

- عن التصوير الجدارى فى الفن القبطى بصفة عامة، راجع:
- Wilkinson, K., Early Christian Painting in The Oasis of Elkarga, B. M. M. A. Tom, XII, (1928), pp. 28-36.
 - Hauser, W. The Christian Necropolis in the Khaga Oasis, B. M. M. A. Tom, XXVII, (1932), pp. 38-50.
 - Fakhry, A., The Necropolis of El Bagouat in Kharga Oasis Cairo, (1953).
 - Stern, M., Le Peintures du musolée de l'Eoda el Bagaawat, C.A.II, (1960), pp. 93-119.
 - Schwarz, R., Santrue Nouvelle Etudes sur des Fresques del Bagawat, C.A. 13, (1962), pp. 1-11.

- Lowire, W., *Christian Art and Archaeology*, London, (1901), pp. 204-205.
- De Bourguet, *Early Christian Painting*, pp. 30-33.
- Neroutsos, D., *L'Ancienne Alexandrie*, Paris, (1888), pp. 41-54.
- D. A. C. I. Col., 1123-1139.
- Gruneisen, *Le Portrait, Traditions Hellenisitque influences Orienteles*, Roma, (1991), pp. 89-99.
- Strzygowski, J., *Eine Alexandrinsche Weltchrachter*, Vienna, (1901), pp. 200 ff.
- Quibell, J. E., *Excavations of Saqqara* (1907), *Le Caire*, (1909), pp. 1-VI.
- Id., *Excavations, at Saqqara*, (1906-1097), *Le Caire*, (1908).
- Id., *The Monastery of Aba Jaremas*, (1908-1909), *Le Caire*, (1912), pp. 1-VI.
- D. C. A. L. Tom, 3, 519-521.
- Van moorsel M. Huijberse, *Repertory of The preserved Wall Paintings from Monastery of Apa Jeremiah at Saqqara*, AAAHP, IX, (1981), pp. 167-171.
- Van Woerden, S., *The Iconography of Sacrafice of Abraham*. V.C., 15, (1961), pp. 214- 225.
- Weitzmann, K., *The Jephtah, Panel in The Bema of The Church of St. Catherine's Monstery on Mount Sinai*, D.O.P., 18, (1964), pp. 341-352.
- Van Loon, G., *The Sacrifice by Abraham and The Sacrifice by Jephthah in Coptic Art* (in *Coptic Art and Culture*) NIAAS. Cairo, (1990), pp. 44-45.
- Leroy, J., *Les Peintures des Couvents du Ouandi Natroun*, Cairo, (1983), pp. 112-130.
- Leroy, *Les Peintures des Couvents du désert d'Esna*, Cairo, (1975).
- Speyart, I- Von, Woerden, *The Icongraphy of The Sacrafica of Abraham*, V.C., 15, (1961), pp. 214-255.
- Van Moorsel, P., *Jephtah, An Iconographical Discussion Continued*, *Metanges Offerts á Jean Vercouter*, Paris, (1985), pp. 273-278.
- Van Moorsel, P., *Forerunners of The Lord, The Meaning of Testament Saints in The Daily office and Liturgy reflected in Medieval Church decoration*, NIAAS, Cairo, (1990), pp. 22 ff.

- Cledat, J., Nouvelles Recherches a Baouit, Campagnes, 11903-1904, CRAIBL.
- Cleadt, J., Le Monastère et la Necropole de Baouit, Cairo, (1904-1916), MIFAO, Tome, XII.
- Taft, R., The Liturgy of the Hours in The Christian East, Ernakulam, (1984), pp. 73-77.
- Cledat, J., Deir Abou Hennis, BIFAO, Tome, 11, pp. 44-70.
- Butler, A., Ancient Coptic Churches, Oxford, 1884, I, pp. 360-364.
- Breccia, Ev., Fouilles d'Abou Girgeh, R. M. S. M., 1912, p. 4. 9.
- Rassart-Debergh, M., Peintures Copte de La region mareotique, Abou Girgeh et Alam Shaltout, dans AIPOHOS, 27, Bruxelles, (1983).
- Daumes, F., et Guillaumont, A., Kellia, I. Kom 219, IIFAO, (1969), pp. 1-60.
- Rassart - Debergh, M., La décoration Picturale du monastere de Saqqara, Essai de Réconstruction. AAAHP, IX, 1981, pp. A-124.
- Lecleraq, H., DACL., Kom Abou Girgeh, T., 5, Cols. 1255-1257.

*حول الموضوع عموماً، راجع: محمد عبد الفتاح السيد سليمان، "التصوير الجدارى فى الفن القبطى من القرن الثالث وحتى السابع الميلادى ومقارنة مع العالم المسيحى، رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة الإسكندرية، كلية الآداب، (١٩٩٤).

*حول مصادر الموضوعات المستوحاة من كتب العهد القديم ومصادرها، انظر:

- Eusebius, H. E. 11, 18, III, 9-10.
- Th Jewish Ency., New York, (1903).
- Worrell, W. H., The Coptic Manuscripts of The Free Collection, New York, (1923), pp. 9-10.
- Heatom, E. W., The Old Testament Prophets, London, (1909).
- Young, J., Introduction to The old Testament, (1949), pp. 20 ff.

-السكنسار القبطى الجزئين، الأول والثانى.

-الخريدة النفسية فى تاريخ الكنيسة، ج. ١.

- المعجم اللاهوتي الكتابي، ط٢، (بيروت)، (١٩٨٨)، ص ٩.
- سجّال، حول تاريخ الأنبياء عند بني إسرائيل، ترجمة: حسن ظاظا، بيروت، (١٩٦٧).
- *حول مصادر الموضوعات المستوحاة من كتب العهد الجديد وتصنيفها، انظر:
- Milligan, G. The New Testament, Document, London, 1930, pp. 22 ff.
- Taft., op. cit., pp. 73-74.
- Malan, S.C, Short history of The Copts and their churches, London, (1873).
- *حول صور حجرتي الخروج والسلام في مقابر البجوات، راجع:
- Fakhry, op. cit., pp. 40-47, 71-74.
- *حول صورة أضحية إبراهيم وأضحية يفتاح، راجع:
- Van Moorsel, P., op. cit., (1985), pp. 273-278.
- Van Moorsel, P., op. cit., (1990), pp. 22-25.
- *حول صور العذراء الثلاثة في باويط، راجع:
- Maspero, J.-Driotion, E, Fouills Execuleesa Baouit, Cairo, (1931), pp. IX-X, Pl. XLV.
- Van Moorsel, P., op. cit., (1990), pp. 22-3.
- عن الأسلوب الفني للتصوير القبطي، راجع:
- Parlasca, K., Ritralli di Mummie, I. Parlerme, (1969).
- Zaloscer, H., Von Mumenbildnis zur Ikone, Wiesbaden, (1969).
- Badawy, A., L'Art Copte, Les Influences Egyptiennes, Le Caire, (1949).
- Badawy, A., L'Art Copte les Influences hellenistiques et romain, Le Caire, (1953).
- Du, Bourguet, L'Art Copte, Paris, (1968), p. 34 ff.
- Wessel, K., L'Art Copte, Bruxelles, (1964), pp. 39-50.
- Beckwith, J., Coptic Sculpture, London, (1963).
- Badawy, A., Coptic Art and Archaeology, Cambridge, (1978), pp. 140-150.
- Shepherd, D.G., An Egyptian textile from the early Christian Period, BCMA, 39, (1952), pp. 66-68.
- Edger, On The Dating of The Fayoum portraits, J. H. S. Vol. XXV, (1905), pp. 225 ff.

- جورج فيرستون، الرموز المسيحية ودلالاتها، ترجمة يعقوب جرجس نجيب (القاهرة)، ١٩٦٤، ص ١٩-٣٠.
- Palmer, A., Early Christian Symbolism, London, (1890), pp. 10-22.
- Michailides, G., Vas Ligés du Culte Solaire parmi Les Chrétiens D'Egypte, BSAC, Tom, XII, (1948-1949), pp. 37 ff.
- Achelus, Das Symbol des Fishes, Marburg, (1988), pp. 12 ff.
- عن فن تصوير الحنايا في الفن القبطي، راجع:
- Rassart-Debergh, M., La Peinture Copte Avant Le XII e siècle, AAAHP, XI, pp. 272 ff.
- Van Moorsel, The Coptic Apse., Composition and its Living Creatures, dans E.N.C.C., (1975), Le Caire, (1978), pp. 325-333.
- Frazer, M. E., Apse Themes, in (Age of Spirituality) New York, (1978), pp. 556-557.
- Leroy, J., La Peinture Murale Chez les Coptes, BIFAO, Cairo, (1975), pp. 32-39.
- Klaus, W., Koptische Kunst, Die Spätantike in Ägypten Recklinghausen, (1963), pp. 173 ff.
- Zunz, D., Two Styles of Coptic Painting, J. E. A. XXI, p. 65.
- Rassart-Debergh, op. cit., (1983), pp. 232-233.
- Badawy, op. cit., (1949), p. 30, (1978), pp. 144-146.
- *حول صورة الإله إيزيس وهي تضع حورس الطفل في معبد كرانيس في الفيوم وترجع إلى نهاية القرن الأول وبداية الثاني الميلادي.
- Boak AE. R., et Peterson, K.E., Karanis, Topographical and Architectural, Report of Excavations during The Seasons, (1924- 1928) Ann. Arbor, (1931), pp. 29-31 Fig. 19-20.
- Rassart-Debergh, La Peinture Copte, pp. 272-277.
- عن الحيثية القبطية ومفهوم صور العذراء المرضعة وكذلك صور السيد المسيح، راجع:
- محمد عبد الفتاح السيد سليمان، مفهوم الثيوتوكوس (θεοτοκος) في الفن القبطي (العلاقة بين الحدث التاريخي والطقس الديني والرؤية الفنية)، مجلة الإنسانيات، كلية الآداب بمنهور، جامعة الإسكندرية، العدد الرابع، (١٩٩٩)، ص ٥٩-٨٦.

- Quibell, op. cit., (1906-1907), I. II, pp. 63-64, Pls. XL, XLII.
- Van Moorsel, Huijberse, M., op. cit., (1981), pp. 125-184.
- Rassart-Debergh, op. cit., (1481), AAAHP, IX, p. 54-58.
- Cledat, MIFAO, Tom, XII, pp. 23-24, pp. 154-155.
- Van Moorsel, P., (1990), op. cit., pp. 27-ff.
- Maspero- L., Drioton, op. cit., (1931), pp. VII-VIII, Pl. XXI-XXIV.
- Leroy, J., op. cit., pp. 32-39.
- Cecchelli, C.- Furloni, G., and Salmi, M., The Rabbula Gospel's, Otlan and Lausanne, (1959).
- Weitzmann, K. The Study of Byzantine Book Illumination Art, Princeten, (1975), pp. 1-60.

الفصل الرابع

فن النسيج القبطى

تقديم

تعتبر المنسوجات القبطية من أكثر الذخائر الأثرية الباقية لدينا والمنتشرة في معظم المتاحف المصرية والعالمية، فقد لا يخلو متحف من الاحتفاظ بمجموعة كبيرة أو صغيرة من تلك المنسوجات القبطية. وإذا كان فن النحت والتصوير قد ساهما في تكوين ملامح الفن القبطى عموماً وعبرا عن ذاتية الشعب المصرى، فإن فن الزخارف النسيجية وصناعة النسيج قد أدت الدور الأكبر فى انتشار وتثبيت أوتار الفن القبطى فى مراحلها المختلفة.

والنسيج فن له خصائصه الفنية والصناعية المميزة والتي مارسها المصريون القدماء منذ العصور الأولى بمراحلها الأولية، ثم تطور كصناعة محلية منذ العصور اليونانية الرومانية فى مصر، حتى أن المؤرخين الإغريق والرومان قد أشادوا بتلك الصناعة فى مصر وتفوق المصريين فيها، وهو الأمر الذى يؤكد على أنها صناعة متوارثة وراسخة فى المجتمع المصرى.

إلا أن هذه الصناعة شهدت ازدهاراً كبيراً منذ دخول المسيحية إلى مصر، ويبدو أن الاحتلال الرومانى جعل المصريين يهتمون بتلك الصناعة البدوية وزخارفها لتشهد المزيد من التطور فى الصناعة ذاتها والمواد الصناعية المستخدمة مثل الكتان والصوف والحريز وأسلوب الزخرفة والألوان المستخدمة، وقد عرف كل هذا بالمنسوج القبطى فى مصر خلال الفترة ما بين القرن الثالث الميلادى وحتى القرنين التاسع والعاشر الميلاديين.

ومنذ القرن الخامس الميلادى تقريباً أصبح للمنسوج القبطى شهرة عالمية فاقت كل التصورات آنذاك، إلا أن هذا الفن لم يحظ باهتمام كبير من جانب علماء الآثار بقدر اهتمامهم بالمنقولات الأثرية الأخرى، ويرجع ذلك إلى أن تلك المنسوجات أصبحت فى

وقبّت ما غنائم سلّبت أثناء الحفائر الأثرية وغير الأثرية وبصفة خاصة فى المقابر المقامة على مشارف المدن الصناعية الكبرى للنسيج فى العصرين القبطى والإسلامى، مثل الإسكندرية والفيوم وأسيوط وأخميم وأنتينوى وأرسينوى وأوكسيرينخوس وهرموبوليس ماجنا وتانيس وأشمون وغيرها من تلك المناطق، وقد أدى هذا السلب إلى الاتجار بتلك القطع بعد تقسيمها إلى قطع صغيرة تفقد فى النهاية أى أثر ينم عن نشأتها وتضع الباحثين أمام صعوبات عديدة خاصة بتحديد مركز الصناعة وتحديد تاريخ مناسب للقطعة.

ولكن لم يحسن الوقت بعد للوصول إلى تاريخ دقيق ومحدد لإنتاج قماشاً ما، فالأزملة التاريخية للنسيج القبطى سواء الذى يرجع إلى الفترة المسيحية أو العصر الإسلامى المبكر لا تزال تتراوح ما بين قرنين أو ثلاثة قرون لتأريخ القطعة الواحدة، وقد يرجع ذلك لعدم توافر الاختبارات المعملة الأكثر دقة، فضلاً عن افتقارنا إلى عملية التسجيل الدقيق المنظم للحفائر الأثرية وبصفة خاصة قطع النسيج المكتشفة بها. فعلى سبيل المثال، نجد عدم تسجيل مصدر القطع أو مكان العثور عليها أو تسجيل ما يواكب اكتشاف القطعة من مقتنيات أثرية تفيد فى تأريخها، كذلك نزع العملات أو الإشارات المعدنية أو الخززية المعلقة بالثياب والتي تحمل دليلاً يفيد فى عملية التأريخ، كذلك احتفاظ بعض الأثريين والأثرياء الأجانب بمعظم القطع المكتشفة والاتجار بها فيما بعد، مما يفقد القطعة أهميتها التاريخية والأثرية، فضلاً عن أنه قد جرت العادة إلا يكتب على المنسوج القبطى نصوصاً تشير إلى تواريخ أو أماكن الصنع المتداول وذلك بالمقارنة بالمنسوج الإسلامى الذى ساعد الأثريين كثيراً فى تحديد التاريخ والطراز الخاص به فى مصر آنذاك. لذا فإن عملية التأريخ للمنسوجات القبطية حالياً تعتمد على أساس من الدراسة المقارنة التفصيلية، وملاحظة التطابقات فى الأسلوب والطرق الفنية والصناعية المستخدمة مع مقارنتها بقطع أخرى أو مقارنة زخارفها بزخارف نحتية أو رسومات جدارية تحمل نفس الأسلوب الفنى، وهو المنهج الذى سار عليه معظم علماء الآثار المتهمين بدراسة المنسوجات القبطية والإسلامية المبكرة فى مصر.

أولاً: المنسوجات المصرية والصناعة الشعبية

يمكن اعتبار صناعة المنسوجات في مصر نوعاً من الموروثات الشعبية، التي ارتبطت بالعادات والتقاليد المصرية، أكثر من ارتباطها بالمتغيرات التاريخية والسياسية الحادثة آنذاك، فالنسيج حرفة لها مذاق خاص وتراكيب معينة خاصة جداً، وتبدو درجة خصوصيتها في كونها حرفة يمكن أن تجدها في كل بيت في مصر، يعمل عليها كل فرد من أفراد المجتمع دون حاجة لمستوى معين من التعليم والثقافة، فهي حرفة خاصة لمقومات حياتية بسيطة، وبالتالي انعكس ذلك بصورة كبيرة على ظروف تطورها وكذلك أنماط وأساليب زخرفتها من ناحية الخط واللون والشكل والرموز والروح البيئية الشعبية، فيمكن القول بأن فن النسيج القبطي قد نجد فيه الشخصية البسيطة، العنيدة، الجريئة، صاحبة الذوق الفني واللوني المتناسق النابع من البيئة المحيطة بها، كما أنها غلفت ذلك برمزية قوية مستترة نابعة من كيائها العقائدي المحلي، فكل تلك الصفات يمكن بسهولة أن نجدها عندما ندرس أنماطاً معينة من فن النسيج المصري في عصوره المختلفة ولا سيما في الحقبة المسيحية. ومن البديهي أن يكون للمصريين القدماء سبق في استخدام تكتيك عالي المستوى في صناعة النسيج، إلا أن أهم تلك التجارب الفنية هي استخدام أنواع متعددة من الخيوط معاً في نول واحد، وهو الأمر الذي بدأ باستخدام الكتان وخبوط التيل وخبوط القنب (التي تصنع منها الحبال) ثم تلتها التجارب الخاصة بصناعة الصوف وغزله وجذله خلال العصر البطلمي. وقد تمخض عن ذلك تطور مهارات فنية متعددة ومتخصصة بعد أن انتقلت الحركة الصناعية للنسيج من الكيان المحلي الخاص إلى الكيان العام في وجود مصانع منطقة مملوكة من قبل الدولة، فعلى سبيل المثال في أرسينوى تدلنا المصادر على وجود ما لا يقل عن ثمانية عشر نوعاً مختلفاً من التخصص الفني لصناعة النسيج، وهو يدل على أهمية تلك الصناعة في مصر ولا سيما في العصرين البطلمي والروماني.

وقد أدى وجود الكتان في مصر كحرفة زراعية هامة إلى ازدهار المنسوجات الكتانية منذ العصر الحجري الحديث وحتى العصر البطلمي، فقد أدى الكتان دوراً هاماً في الحضارة النسيجية لمصر القديمة لما يمتاز من متانة ونعومة فاستخدم للملابس

الملكية وملابس الكهنة والأمراء وكبار القوم، كذلك وجدت خيوط الصوف التي تعتبر من الخيوط غالية الثمن في مصر آنذاك، وإن كان استخدامها في العصر الفرعوني قد اقتصر على الزخارف الشريطية والخطية للثياب المنسوجة من الكتان، إلا أن ازدهاره الحقيقي كان في العصر المسيحي في المنسوج القبطي، فتعددت ألوانه وزخارفه واستخدم كنوع مميز من الطراز القبطي. ويمكن إضافة المنسوجات القطنية والحريرية التي عرفت في مصر خلال العصر البطلمي ويحتمل أن تكون وافدة من الهند أو الصين، إلا أن ازدهار المنسوجات الكتانية والصوفية قد طغى على بقية الأنواع. لقد كان ازدهار استخدام الخيوط الصوفية في النسيج القبطي أثره البالغ في عملية التأريخ وبصفة خاصة في الفترة ما بين القرنين السادس - التاسع الميلاديين، حيث أنتجت مصانع النسيج أرقى أنواع الخيوط الصوفية واستخدمت كذلك تكتيك عال المستوى في طريقة نسجه مع خيوط الكتان والقطن والحرير، الأمر الذي نتج عنه تطور رائع في فن الزخارف وتنوع في استخدام الألوان ودقة في حسم خطوات تدريجها ولا سيما في صور البورتريهات أو المناظر الطبيعية.

وكان لاحتكار الدولة البطلمية والرومانية لمصانع النسيج دافع لظهور أنماط محلية من هذه الحرفة، وتحولت في القرن الخامس مناطق كثيرة كعامل لإنتاج المنسوجات المحلية في مدن مثل أخميم وأنتينوى وأوكسيرينخوس وأرسينوى وفلاذلفيا، بالإضافة إلى المركز الرئيسي في الإسكندرية الذي كان مزدهراً على عهد الإمبراطور ثيودوسيوس مثلاً حوالي ٤٣٨م ويعرف باسم جانيباكيوم Gynaecium، إلا أننا لا نعرف بعد: هل كان مركزاً يتجمع فيه إنتاج المدن المصرية للبيع والتصدير خارج مصر، أم كان مركزاً صناعياً كبيراً؟ عموماً فقد أوضحت المصادر أن صناعة الصوف كانت منتشرة في مدن مصر العليا وأنها كانت تعبر النيل من أجل التسويق في الإسكندرية.

إن النسيج هو أهم طريقة لتحويل الألياف الخام الطبيعية إلى خيط رفيع منظم قابل للتشكيل والزخرفة، ويجب العمل على شد هذه الألياف سواء الصوفية منها أو الكتانية على أقصى ما يكون الشد حتى نجدها رفيعة إلى حد ما يمكن معها جدلها وتكون (فتلة)، وهذه هي وظيفة المغزل الذي عثر على كثير منه في الحفريات الأثرية،

ويعود أقدم مغزل إلى عهد الدولة الوسطى (١٩٩٠-١٦٥٥ ق.م) إلا أن مصر لم تعرف المغزل الذى هو على شكل عجلة إلا فى أوائل العصر المسيحى بالرغم من معرفته لدى الهند قبل عام ٥٠٠ ق.م، ولقد أولى الأثريون اهتماماً كبيراً بطريقة الغزل فى مصر، وتبدو أهميتها فى خدمتها لمفهوم تأريخ القطعة وكذلك مركز الإنتاج، فنجد أن طريقة الغزل تتحدد بطبيعة ونوع الألياف المستخدمة، فمثلاً تتسم طبيعة ألياف الكتان بأنها تأخذ شكلاً دائرياً (لولبياً) بعد غسلها، ولذا فإنها تُجدل على عكس إتجاه حركة عقارب الساعة، ويطلق على مثل هذه الخيوط اسم المغزولة على شكل حرف S (أى الخيوط التى تغزل جهة اليسار) وهو أسلوب تميزت به المنسوجات القبطية عموماً ولا سيما منسوجات أنتينوى وأخميم وأوكسيرينخوس، وتختلف طريقة الغزل هذه أيضاً عن المنسوجات الفارسية أو الهندية التى كان الكتان الخاص بها يغزل على جهة اليمين على شكل حرف Z. وعلى هذا النمط (حرف S) تغزل خيوط الصوف أيضاً فى مصر، فهو بمثابة موروث تقليدي فى الحرفة ذاتها تميزها عن غيرها من المنسوجات فى تلك الفترة.

بعد عملية الغزل تأتى عملية النسيج (النسج)، والنسيج هنا يعنى الأنوال (جمع نول)، والنول آلة مصرية قديمة اعتاد عليها المصريون القدماء وصورها على جدران مقابر بنى حسن، هناك أنواع عدة من الأنوال، الأول ذات خيوط النسيج الممدودة بالطول والمسطحة تثبت بها أثقال على الأرض بحيث يظل القماش ممدوداً رأسياً، النوع الثانى من الأنوال هو النوع الرأسى ذات خيوط السداة العالية الطولية مع وجود أثقال لمد خيوط النسيج، وقد انتشر هذا النوع فى عهد البطالمة والرومان، بينما فى العصر القبطى أدخل عليه تطور حيث أصبح يتحرك بقوة الأرجل وقد أطلق عليه اسم نوع السحب Drow- Loom واستعمل فى نسيج خيوط الكتان والصوف والقطن معاً. إن النسيج فى أبسط أشكاله هو تعاقد مجموعتين من الخيوط على بعضهما البعض، تسمى إحدى المجموعتين السداة Warp-Yarn وهى الخيوط الطولية، والمجموعة الثانية تسمى اللحمة Weft-Yarn وهى الخيوط العرضية التى تتخلل الخيوط الطولية، من هنا يحدد شكل نسيج القماش من طريقة تضفير خيط السداة وخيط اللحمة. تلك الطريقة القديمة استخدمت لنسج الأقمشة الكتانية والصوفية معاً، إلا أن هناك العديد من

الطرق لإنتاج أقمشة بأشكال أكثر تعقيداً وتنوعاً، وقد ظهرت تلك التنوعات المعقدة في العصر الروماني المتأخر في مصر وازدهرت مع انتشار المنسوجات القبطية، ومن أشهر ابتكارات العصر القبطي ما يسمى بغزل الوشيع الطائفة Flying Shuttle، وهو أسلوب فني يعنى الإضافة لمنسوج السداة واللحمة، فأثناء نسج الخيوط المتقابلة وهي خيوط اللحمة الرفيعة يتم تخطي عدة ثقوب بالسداة لخلق خطوط داخلية أنيقة التي تنتج عنها رسم خطوط التحديد أو المحيطة للزخارف أو الخطوط البسيطة للرسومات الهندسية، والتي أحياناً ما تكون بخيوط من القطن لسهولة مروره ونسجه مع الكتان والصوف. هذا الأسلوب يعتبر من إبداعات الفن القبطي في صناعة وزخرفة المنسوجات، وتبدو تلك الطريقة من أهم وسائل التعبير الفني على القطعة، فقد سهلت اختراق الفنان لموضوعات ذات عناصر دقيقة كالأشجار والبحار والنباتات والحدائق والبورترية (التي استخدم فيها قواعد الظل والمنظور) باستخدام الوشيع الطائفة، والتي سهلت استخدام خيوط بألوان عديدة يمكن أن تخرج من خيط الوشيع نفسها فتحدث نوعاً من المنظور الظلي في بعض الموضوعات المصورة. تلك الطريقة يمكن تأريخها تقريباً ببداية القرن الخامس الميلادي، وإن كانت هناك نماذج تقليدية تعود إلى منتصف القرن الرابع ولكنها لا تعبر عن حركة إتيان كبرى لهذا التطور في النسيج القبطي.

هناك أسلوب آخر يستخدم من حين إلى آخر بغرض إضفاء تميز خاص بطريقة النسيج يطلق عليه اسم طريقة (السوماك) Somak، وقد بدأ استخدام هذه الطريقة منذ القرن السادس الميلادي وإن كان انتشارها الحقيقي أصبح سمة أساسية في العصر الإسلامي منذ القرن الثامن الميلادي، وهي إضافة خيوط خارجية لطريقة الوشيع وتعد من الخلف وتكون بروز على سطح النسيج، وعادة ما تستخدم فيها الخيوط الصوفية الملونة والخيوط الحريرية. وهذه الطريقة نجدها في المنسوجات القبطية منذ القرن السادس الميلادي وتعتبر من الطرق الفنية في صناعة النسيج، كما أنها مهدت لظهور طريقة التطريز وهو أحد الابتكارات القبطية أيضاً، فإذا كانت طريقة الوشيع تجعل سطح المنسوج مسطح بدون بروز، والسوماك تجعل له بروز قليل وليس عام على المنسوج، فإن التطريز زاد من بروز الموضوعات وجعلها شبه مجسمة على سطح

القماش، والتطريز القبطي يستخدم بواسطة خيط مستقل يتبع خيط اللحم في مروره خلف السداة فيصل بزوايا عن يمين السداة، وغالباً ما تكون الخيوط سميكة وذات ألوان زاهية لعمل التطريز والذي يبدو وكأنه ملصق على القماش، وكان استخدامه واضحاً في زخرفة الثياب الفاخرة.

ومن الطرق القبطية في زخارف النسيج استخدام خيط سميك مزدوج للسداة ينتج عنه نسيج مضلع كان يستخدم في تحديد أكتاف الثياب ومحيط الرقبة وبعض الزخارف الخطية الطولية في بعض أنواع الثياب، وغالباً ما كان يستخدم فيه خيوط الكتان حتى يعطى شكلاً أكثر تحملاً من الصوف أو القطن.

من المعروف أن الكتان الذي عثر عليه في المقابر المصرية القديمة، كان لونه أبيض مائل للإصفرار أو البنى الفاتح، وهي درجة لونية تصل إلى جزينات الكتان بعد فترة زمنية معينة، وعلى الرغم من ذلك فإن الأقمشة الملونة في العصور الفرعونية كانت باللونين الأخضر والذهبي، وإن كانت هناك نماذج قد لونت حوافها باللون الأحمر وترجع إلى عهد ما قبل الأسرات. فقد عرف المصريون القدماء الصباغة كمرحلة متقدمة من حرفة النسيج، إلا أنه لا يعرف عن طبيعة الأصباغ التي استخدموها ولا عن طريقة استعمالها إلا القليل، فتصف لنا المصادر في العصرين اليوناني والروماني عملية الصباغة وأنواع الأصباغ المستعملة آنذاك، مثل الأرخبيل Archil ولونها أرجواني وتستخرج من بعض الطحالب البحرية التي توجد على صخور البحر المتوسط، وكذلك القانت lkante، وهي صبغة حمراء تستخلص من جذور نبات حناء الغول Alkante tinctor وهناك فوة الصباغين Madder وهي صبغة حمراء تستخلص من نبات الفوة Rubia Tinctorium، وأيضاً القرمز Kermes وهو صبغ أحمر اللون يستخلص من إناث الحشرات القرمزية المجففة وتسمى Coccusitidis التي توجد على شجر البلوط الدائم الإخضرار والذي ينمو في شمال أفريقيا والجنوب الشرقي لأوروبا، بجانب ذلك هناك النيلة البرية Woad وهي صبغة زرقاء تستخلص بالتخمير من أوراق شجرة النيلة البرية Indigafera Tinctoria. تلك هي الألوان الرئيسية التي استخدمت في نهاية العصر الروماني وبداية العصر المسيحي المبكر.

مع ظهور النسيج القبطى تطلب الأمر ظهور ألوان أخرى مثل الأرجوانية المكونة من خليط من الفوة والنيلة البرية، كما أدى ذلك إلى اقتصار استخدام الألوان الأرجوانى والأصفر والقرمزى والأحمر بجانب الأزرق النىلى فى معظم المنسوجات القبطية المبكرة، وكان التركيز على اللون الأرجوانى لتأثيره الدينى والسياسى حيث كان يمثل الرداء الذى وضع على السيد المسيح عقب نزوله من على الصليب، كما أنه اللون الملكى المحبب فى الإمبراطورية الرومانية. لذلك ظهرت مصانع كبيرة تعمل على إنتاج هذا اللون الأرجوانى، وكان مصدره من إفرازات الصدفة الأرجوانية (حيوان من الرخويات)، وبالرغم من كونه اللون المفضل آنذاك، إلا أن إنتاجه كان يستنفذ وقتاً ومالاً كثيراً، لذلك احتكرت مصانع النسيج فى الإسكندرية إنتاج هذا اللون والتوسع فيه، وقد أدى ذلك إلى السعى وراء تقليد اللون الأرجوانى حيث كان يتم باستخدام أنواع أخرى من الأصباغ الطبيعية المتقاربة فى اللون، وقد جاء فى مخطوط محفوظ حالياً فى أوبسالا (فى السويد) ما لا يقل عن ٢٦ طريقة لاستخراج اللون الأرجوانى. هناك أنواع من الصبغة الصفراء تستخرج بطريقة شعبية من نبات البليحاء *Reseda Luteola* وكذلك من نبات الزعفران *Saffron* وهو عبارة عن تجفيف أوراق نباتية من عشيب الزعفران اليونانى *Crous Sativus Grecus* التى وجدت فى مصر وشاع استعمالها فى إعداد الطعام وفى إنتاج الأصباغ.

كان لإتمام عملية الصباغة وجود ما يسمى بمثبتات الأصباغ *Mordants*، وقد علق عليها المؤرخ بلينيوس *Plinius* واستوحى وصفها من النساجين المصريين، فهى عبارة عن محلول توضع فيه الأقمشة بعد صباغتها مما يجعل الألوان أكثر ثباتاً ولا تتأثر بالمياه فيما بعد، وقد عثر على برديات مصرية تشرح تركيبة تلك المثبتات والتى عادة ما تتكون من الشبة وبعض أملاح الحديد مثل خلات الحديد التى تحضر لهذا الغرض من ترسيب بودرة الحديد فى قارورة من الخل لمدة طويلة، ثم يستخدم هذا المزيج فى تثبيت الألوان.

ثانياً: النسيج المصرى والفن القبطى

مع انتشار المسيحية فى مصر بطرق مختلفة وفى بيئات مختلفة من الأقاليم المصرية، حدث نوعاً من الاختلاط الطبيعى بين الموروثات الفنية القائمة فى تلك الأقاليم، وبين عناصر الرؤية الفنية الجديدة والمقننة من جانب العقيدة المسيحية، الأمر الذى أفرز لنا عناصر فنية مختلطة تمتاز بين روح الفن المصرى اليونانى وبين الرؤية المسيحية، وذلك فى إطار روحانى بعض الشئ ورمزى فى البعض الآخر وتجريدى فى أغلب الأحيان.

وقد خضع فن الزخارف النسيجية فى العصر المسيحى بدون شك لتلك الرؤية، بل وساهم فى تحديد وتدعيم أغلبها بشكل كبير، وذلك لأنه كان معبراً بصورة مباشرة عن الطبيعة الحياتية للشعب المصرى وثقافته التى غيرت فى ملامحها العقيدة المسيحية بعض الشئ، وإن ظلت محتفظة بكيانها المصرى فى أغلب الأحيان.

من الزخارف الهامة فى النسيج القبطى والتى تعتبر بداية انفصال واضحة بين النسيج الرومانى المتأخر والمسيحى المبكر، هى الزخارف الآدمية التى ارتبطت بالطابع الجنائزى آنذاك، وتتمثل فى صور البورتريهات المحاطة بأفاريز مزخرفة بزخارف هندسية أو نباتية، تلك البورتريهات النسيجية، يعتقد أنها تطور طبيعى لفن البورتريهات الرومانية التى عثر عليها فى الفيوم وهواره وأرسينوى وأنتينوبوليس، والمعتقد هنا أن بورتريهات المنسوجات كانت تمثل نموذجاً شعبياً للبورتريهات المصورة على اللوحات الخشبية، وفى الحقيقة ليس هناك اختلاف أو فواصل بين التيارين، وذلك لأن مفهوم صور المتوفى وتجسيدها سواء بالرسم أو الأتعة والمرسومة على الأقمشة أو الطراز المنسوجة، فهو فى النهاية تجسيد لواقع عقائدى مصرى قديم، ثابت فى أذهان المصريين مع اختلاف عصورهم واختلاف طبائعهم، لذلك فمن الضرورى وجود صورة المتوفى فى المقبرة، وهى مرتبطة هنا بمفهوم العالم الآخر، وتأمين المتوفى من أية تشويهات يمكن أن تحدث لجسد المتوفى الأصلى، فهى نموذج مثالى من الفن الجنائزى المصرى.

ولكن من المعتقد أن المسيحية ومفهومها قد عدلت من مفهوم الأتعة المجسدة، لا فى مفهوم البورتريهات الشخصية (الذى يميل العديد من العلماء إلى اعتباره روماني

التأثير وهذا مرفوض حالياً طبقاً لما سبق) حيث أثرت المفاهيم الروحية التى تعتمد على الروح لا على الجسد، الذى يمكن اعتباره (ظاهرى) وقتى، وتركت تلك الظاهرة آثاراً بالغة الخطورة فى تحديد ملامح فن الزخارف النسيجية فى مصر، ولا سيما فى صور البورتريهات الشخصية أو الاعتبارية مثل صور المسيح والعذراء والقديسين والآلهة والأنبياء وغيرهم، فقد كان الاهتمام بالروح والهدف من الوجه المصور أهم من تجسيده بشكل مثالى، بعد أن أصبحت العقيدة الجنازية المسيحية لا تحتاج إلى هذا المفهوم الذى احتاجته العقيدة المصرية القديمة، وبالتالي فإن التطور فى احتياجات العقيدة ساهم فى تطور الفن والثقافة المرتبطة بها. هذا المفهوم جعل هناك لامبالاة فى تصوير الوجوه، بل يمكن القول أنها أثرت بشكل مباشر فى تحديد أساليب الزخارف الصماء، ومفهوم التجريدية فى صور الوجوه، ولاملاح الحزن والشجن، والألوان الداكنة فى أغلب الأعمال المصورة للوجوه الآدمية، وأصبح التعديل ضرورى ومواكب لثقافة العصر (شكل ١٥٦، ١٥٧، ١٥٩، ١٦٠، ١٦٣).

من هذا المطلق، نجد أن أسلوب التجريدية — الذى كان يعنى التعبير بأبسط الأشكال التصويرية عن المضمون من أجل توضيح الفكرة المقصودة، قد عبر عموماً عن معظم الصور الآدمية والحيوانية والموضوعات الأسطورية — قد ظهر فى مصر فى المنسوجات القبطية تقريباً منذ أواخر القرن الرابع الميلادى، استمر طوال القرنين الخامس والسادس فى تزايد واضح، وكأنه قد أصبح مقبولاً أو تذوقاً شعبياً إلى أقصى درجة له. فى تلك الفترة احتاج التجريد إلى عناصر فنية مواكبة تزيد من قوة تأثيرها وتشبع رغبات النساكين من الناحية الفنية، الأمر الذى أدى إلى زيادة العنصر الزخرفى الهندسى، فقد هيات التجريدية الساحة الفنية لاستقبال الزخارف الهندسية والنباتية لتصبح إحدى سمات الزخارف النسيجية (شكل ١٥٨، ١٦١، ١٦٢، ١٦٤).

قد تبدو التجريدية فى تصوير الوجوه القبطية عامة فى كافة الصور الآدمية (رجال ونساء وأطفال وشيوخ) ولكن الأمثلة الكثيرة لدينا تمثل وجوه السيدات، وأغلبهن متوفيات، وقد أثرت فى أشكالهن مفهوم صور النساء عند العذراء مريم، أو الإلهة إيزيس أو الإلهة ديمتر، أو نماذج صور المياندات أو وصيفات الإله ديونيسوس، بالإضافة إلى النماذج التى طبقت على صور القديسات المصريات أصحاب الشهرة

الدينية مثل القديسة تكللا والقديسة بربارا. تلك السمات يمكن تحديدها بشكل عام من خلال تسريحة الشعر وتصوير العيون والأنف والفم وحدود الوجه العلوية والسفلية، كذلك من خلال أساليب التزيين في الحلى والأقراط وغيرها من الاحتياجات النسائية في صور السيدات في الفن القبطي، فعلى قطعة نسيجية من القرنين الرابع والخامس الميلاديين، نجد راقصة تعبر عن حركة محدودة بفاعلية خاصة ومرتبطة بين النظرة المتجهة إلى اليسار وحركة الأيدي، وهو أسلوب فني تميزت به أعمال النسيج القبطي، حيث أدت نظرة العيون فيه دوراً هاماً في إبراز المعاني المقصودة وخلق نوع من الارتباط المباشر بين المشاهد والشخصية المصورة، فالتجريدية المصورة في عيون تلك الراقصة يواكبها ملامح الوجه المنفذة بخطوط حادة باللونين الأسود والأحمر الدائري الذي استخدم كخط تحديدي أو كظل في الفم أسفل الذقن، والتحديد الخطي هنا باللون داكنة بارزة فوق سطح المنسوج الملون باللون القرمزي الفاتح جعل هناك إحياء حركي للوحة يدعم حركة الراقصة على الرغم من السطحية التصويرية وعدم تصوير العمق (شكل ١٦٥).

وكان التضاد اللوني في الزخارف النسيجية في الفن القبطي ذا أهمية كبرى في تكوين ذوق عام للفن آنذاك، ولكي نكون منصفين تماماً لحركة التطور، فإن بعض الأعمال النسيجية القليلة التي صنعت بعناية من أجل أن تعلق على الحوائط أو كأوشحة للمتوفيين، قد تعمق فنانيتها في إبراز المنظور ولكن بطريقة الألوان المضادة وليس بطريقة التدرج اللوني. فلدينا قطعة لقديسة لا نعلم اسمها في وضع جنازى ترتدى تونيكاً رمادية اللون وهيمايون قرمزي معقود من الأمام، والشعر مصفف على الجوانب ويتدلى إلى أسفل في صفائر متعددة حتى الأكتاف، ملامح الوجه تبدو خشنة إلى حد ما تعتمد على الخطوط الحادة مع التهشير بالونية باللون الأزرق الفاتح، وقد استخدم الفنان تلك التركيبة من الألوان حتى يعكس الضوء الخلفي الواضح في الخلفية الداكنة، وبالتالي أعطى علاقة بين الوجه وبين لون الخلفية في تضاد لوني رائع، كذلك نجده استخدم تلك الظاهرة في تحديد الظلال الخاصة بالكأس الذي يمثل كأس الخمر المقدس والمرتبط بالطقوس السرية في العقيدة المسيحية، وهو ما يحقق انسجام لوني في القطعة

عموماً باستخدام طريقة الوشيمة الطائرة التي فتحت الباب أمام دخول تلك الألوان المتضادة حوالى منتصف القرن الرابع الميلادى تقريباً (شكل ١٦٦ - ١٧٠).

وقد أفرغت عناصر التكنيك الفنى فى تلك المرحلة المبكرة التى يحاول فيها الفنان إثبات ذاته باستخدام موارثه الفنى والثقافى أفرغت من الناحية الفنية سمات عامة فى تحديد ملامح الوجوه المصورة باستخدام خطوط داكنة اللون على أرضية فاتحة. ويبدو التحديد الهندسى تلك الخطوط أسلوب إجبارى على الفنان نظراً لهندسية الخطوط العرضية والطولية لصناعة المنسوج نفسه (السداة واللحمة) فقد أرغم على تلك الخطوط الحادة والأسلوب الهندسى، وبالتالي فإن الاتجاه نحو البعد عن التدرج اللونى يمكن اعتباره مرحلة انتقالية هامة فى تاريخ المنسوجات القبطية. ففى النصف الثانى من القرن الخامس وطوال القرن السادس الميلادى شهدت البلاد والعقيدة وعناصر الثقافة فى مصر عموماً مجموعة من الاضطرابات والمتغيرات الهامة، التى انعكست بدورها على الفن عموماً، حيث اتجهت عناصر زخرفة الصنعة إلى التجريدية والخطوط الحادة أكثر من الفترة السابقة، كما أن سُمك الخطوط المستخدمة آنذاك وبصفة خاصة الأصواف، ساهمت فى تحديد أهمية الخط التحديدى والمبالغة فى أحجام تصوير عناصر الوجه عموماً، الأمر الذى أدى إلى ظهور أشكال تحويرية للوجه، معبرة بشدة عن حالة المجتمع آنذاك. ويمكن القول بأن حالة الرفض السياسى والدينى والاضطهاد وغيره من الظروف المحيطة بالفنان المصرى، جعلته يتجرد من المثالية والواقعية، ويهيم فى ملكوت خاصة به وإبداعات تجسد معاناته آنذاك. من بين اللوحات التى جسدت لنا تلك المفاهيم مجموعة بورتريهات شخصية وإلهية مصورة داخل وحدة مربعة الشكل تحيط بها مجموعة من الزخارف النباتية والحيوانية والهندسية، وتمثل تلك المرحلة حوالى نهاية القرن الخامس وبداية القرن السادس الميلادى. وقد اعتمد محور التصوير هنا على التجريدية المزخرفة، وهو إيجاد تناسق لوني مع وحدات زخرفية متعددة الأصول (الفرعونية واليونانية - الساسانية - السورية) دون تقيد فى حرية كاملة، تلك الوحدات الزخرفية ليست لها حدود، فهى خارج نطاق الأفاريز المحددة، حيث يمكن لها آنذاك أن تتدمج مع صور البورتريه الشخصى المصور، إما من خلال تسريحة الشعر أو الملابس أو الحلى المستخدم، أو من خلال هالة التقديس المصورة

خلف الرأس، من هنا انطلق الفنان القبطى نحو الأسلوب الزخرفى الذى أدت فيه الوجوه الآدمية أدواراً رئيسية كوحدة مستقلة فى اللوحة فى منتصفها تقريباً، فالوجوه نجدها أصبحت إما دائرية أو مربعة أو مثلثة الشكل دون التقيد بحدود الواقعية فى العمل نفسه، أما العيون فقد انتهت مرحلة تأثرها على المشاهد وابتعدت عن وسائل التعبير المباشر بل أصبحت مستترة خلف الطغيان الزخرفى صماء بلا حركة، وبالتالي ينطبق ذلك على ملامح الوجه الأخرى كالأنف والفم، ولكى يعوض الفنان هذا الأسلوب التحويرى الشديد، استخدم ألوان زاهية من خلال أسلوب التضاد اللونى، فانتشرت الألوان القرمزية والأصفر والأحمر بدرجاتهم، وكونوا عنصر حركة خشنة إلى حد ما (بطيئة) فى اللوحة فوق أرضية داكنة باللون الأسود أو البنى أو الكحلى أو الأرجوانى الداكن، ومع شيوع طريقة السوماك استخدمت الخيوط المذهبة أو البيضاء فوق تلك الأرضية الداكنة كنوع من التضاد اللونى عبر عن فلسفة العصر ربما حتى القرن الثامن الميلادى، فيمكن القول بأن التجريدية والإطار الهندسى لزخرفة النسيج وحرفية تناسق وتضاد الألوان كانت من أهم مميزات الزخارف النسيجية التى تصور البورتريهات الشخصية والاعتبارية فى الفن القبطى، كما أنها خضعت بصورة مباشرة للضغط والمعاناة المحيطة بالفنان فى المجتمع المصرى آنذاك. (شكل ١٧١ - ١٧٣)

وقد إمتاز فن النسيج القبطى بأنه أفرغ لنا مجموعة من الزخارف - كوحداث منفصلة أو متصلة بالموضوع الرئيسى - النباتية فى البداية فى مرحلة الانتقال (التي تنحصر فى الفترة ما بين القرن الثالث وحتى منتصف القرن الخامس الميلادى). واتسمت الزخارف بشئ من الواقعية إلى حد ما مع مراعاة إبراز العناصر الجمالية فى اللوحة المصورة من الناحية الزخرفية، وكان لزاماً على الفنان من أجل ذلك أن يراعى دقة الألوان والتي فى أغلب الأحيان كانت تتفق مع واقعية الزخرفة المستخدمة مثل الزخارف النباتية التى استخدمت فى الفترة المبكرة كرموز مسيحية مثل أغصان الكروم القرمزية والأرجوانية التى تخرج من حفنة من أوراق خضراء تحيط بها بداخل سلة، كانت ترمز للمسيح والمؤمنين داخل هيكل واحد، هذه الزخرفة النباتية استخدمت كموضوع رئيسي وفى نفس الوقت استخدمت كنوع من الأفاريز الزخرفية المكررة المحيطة بوضوح معين. ويمكن اعتبار التراكيب اللونية فى زخرفة الكروم (نماره

وأوراقه) أسلوب فنى عام فى استخدام واقعى، عدل بعد ذلك أو أصابته التحويرية خلال القرن السادس بالجمود مثل أغلب الزخارف التى صورت فى تلك الفترة، فالعناصر الزخرفية النباتية فى تلك الفترة المبكرة كانت تتم عن واقعية محددة مثل الأشجار وأوراقها وثمارها، ولكن فى مرحلة ما بعد القرن الخامس اتسمت بالجمود وطمى عليها خطوط هندسية تعطى إنطباعاً متناسقاً مع روح الفن آنذاك.

ويمكن تطبيق مفهوم الانتقال من الواقعية إلى التجريدية أو التحويرية فى فن زخرفة المنسوجات القبطية حيث يمكن تطبيقه على العناصر الحيوانية المستخدمة فى النسيج القبطى، والتى تبدو فى المرحلة المبكرة حتى منتصف القرن الخامس مشعة بالحيوية والحركة التلقائية والتناسق اللونى دون أية اعتبارات أخرى، فلدينا لوحة من القرن الرابع يمكن اعتبارها مقياس حقيقى لكافة زخارف النسيج القبطى، وهى تحدد لنا مرحلة القرن الرابع الميلادى بعناصره الزخرفية وأسلوبه الفنى والقطعة من الكتان الأحمر الفاتح مزخرفة بالألوان الأصفر القرمزى والأخضر والأزرق وهى مقسمة كوحداث عرضية زخرفية، كل وحدة مستقلة عن الأخرى بفصل زخرفى هندسى عبارة عن مربع يحتوى بداخله على أربعة من الزهور الحمراء على أرضية خضراء، هذه الوحدة الزخرفية تمثل نوعاً من استخدام العناصر الحيوية فى أفاريز زخرفية جامدة، بينما فى إفريز آخر نجده يحتوى على مجموعة من الأسماك مصورة فى تناسق لونى رائع، وبها حركة متضادة تواكب الحركات المضادة لصور الحوريات والملائكة (الموضوع الأسمى فى اللوحة). أما تعدد الأفاريز الزخرفية فى تلك اللوحة مع انسيابية صور الملائكة وتناسق الخطوط وبعض ملامح الدقة فى تصوير الأجسام والتناسق الجسمانى فيها، يجعل من هذه القطعة نموذجاً للفن زخرفة النسيج القبطى على المستوى، وذلك بالمقارنة بلوحة أخرى من القرن السادس تضم مناظر نيلية وطبيعة لمجموعة أيضاً من الحوريات أو الملائكة أو أتباع الإله ديونيسوس، حيث تمزج مجموعة الحيوانات المصورة فى اللوحة بين المفهوم الأسطورى لتصوير الحيوانات وهو تأثير ساسانى أو سورى وفد على أرض مصر مع بداية القرن السادس، كما أنها تعبر عن حالة التحوير الهندسى الذى أصاب فن زخرفة النسيج بعد القرن الخامس، نفس الشئ يمكن أن نلمسه فى صور الحوريات والحركة البطيئة المستخدمة وخشونة

الأسلوب التنفيذي. تلك المقارنة كانت ضرورية من أجل إثبات عناصر التميز بين مرحلتين هامتين من مراحل تطور فن الزخرفة النسيجية في الفن القبطي. أما التراكيب الفنية الأسطورية في أغلب اللوحات النسيجية فتعطي لدينا إحساس بثقافة المجتمع آنذاك، وهو ما يندرج تحت مفهوم العادات والتقاليد والأساليب الشعبية التقليدية المستخدمة، قد يبدو ذلك واضحاً في نوعين من عناصر الفن الزخرفي هنا، الأول خاص بالموضوعات الأسطورية، والثاني خاص بمفهوم الموضوعات المركبة التي تعطي انطباعاً شعبياً (شكل ١٧٤).

من ناحية الموضوعات الأسطورية، فقد احتلت الأساطير اليونانية جانب كبير من عناصر الموضوعات المصورة، فهي تتدرج تحت مسمى (ثقافة العصر آنذاك)، فنجد أساطير خاصة مثل قصة ليدا والبجعة، وأوروبا والنور، أورفيوس، أبوللو والقيثارة، هيراكليس وأسد نيميا، وغيرها من الأساطير اليونانية، والتي استخدمت هنا بغرض رمزي أو إيحائي ديني كما فسرنا من قبل في فن النحت، وقد استخدمت المناظر الديونيسية بشكل كبير، حيث مثل الإله ديونيسوس وحاشيته (الساتير والمياندات) قاسماً مشتركاً في أغلب الموضوعات الزخرفية، فإما أن يصور بمفرده كبورثريه بزخارف العنب المميز له كحلية زخرفية فوق الرأس، أو يصور جانباً من الاحتفالات الديونيسية (الباخوسية) التي تعطي انطباعاً دينياً خاصاً بالتقاليد الكلاسيكية التي توفر لها الوجود في مصر آنذاك. أيضاً من العناصر الكلاسيكية مناظر البحر وهي تلك الفتيات العاريات الجميلات اللواتي يمرحن ويلهون مع الدرافيل في البحر ويحملن معهن أكاليل الزهور وكأنهن قادمات من السماء احتفالاً بالمسيحية ولتحقيق النصر الإلهي للمؤمنين (وسائط للخلص)، وتمثلت صور الحوريات العاريات في اندماج الموروث الحضاري الهلنستي وتوظيفه لخدمة العقيدة الجديدة، لذلك ذهب بعض العلماء إلى أن صور الحوريات ما هي إلا تجسيد وثني للملائكة في الفن القبطي بعد ذلك، فالحوريات نموذج أصلي نل مستخدماً تقريباً حتى القرن السادس بانتشار واضح، ثم بدأ يقلص شيئاً فشيئاً حتى تلاشى في القرنين السابع والثامن الميلادي لتحل الملائكة محل هؤلاء الحوريات، كذلك استخدمت صور الحوريات وهي تقود حيوانات أسطورية متوحشة، وهي رغبة فلسفية روحانية آنذاك في قدرة الملائكة على السيطرة الإيمانية على قوى الشر، وهو

نفس المفهوم الذى يحقق صورة الفارس الذى ينقض على فريسته. ومن منطلق صور الحوريات اللاتى ينتصرن على الأشرار فى العالم الدنيوى، هناك حوريات مهمتها إبراز مفهوم الانتصار، وهى رؤية مزدوجة ما بين وظيفة الإلهة نيكى Nike ووظيفة المخلص القادم بالنصر الإلهى، فتلك التركيبية يمكن متابعتها فقط على زخارف النسيج القبطى. كذلك من الطبىعى - كما هو فى فن النحت - أن تنتشر صور الإلهة أفروديتى وقصة مولدها من العدم وتخرج بجسد عارى من الصدفة، واستخدام الإلهة أفروديتى قد يندرج تحت طقس الولادة للمسيح فى المذهب المصرى، فلدينا على سبيل المثال قطعة من النسيج صورت فيها أفروديتى واقفة داخل حنية قائمة على عمودين، على الرغم من أن الحنية تشبه الصدفة الرومانية، إلا أن إقامتها على عمودين بزخارف تيجان نباتية أوجد علاقة بين مفهوم الحنية فى الديانة المسيحية ووظيفة أفروديتى الإلهية فى الأسطورة اليونانية (شكل ١٦٠، ١٦٦، ١٦٧، ١٦٨، ١٧١، ١٧٢، ١٧٤، ١٧٥).

هناك العديد من الموضوعات الأسطورية الهلنستية، والتى قد تبدو كإرشاف مفتوح أمام فنانى النسيج آنذاك، فيمكن اعتبار أن من أهم العناصر الموضوعية فى النسيج القبطى كانت شخصية إيروس إله الحب عند اليونانيين، فقد استغل بصورة كبيرة تعبيراً عن وظيفته الحقيقية كرسول قادم من عند الإله إلى البشر، وهى وظيفة واكبت تطور العقيدة ولا سيما فى مصر مع انتشار الرهبنة والمفاهيم الروحية، ومن هذا المنطلق صور إيروس طفل عارى نقى يعبر عن براءة الطفولة ونقاها، وبالتالي اتخذت له العديد من الأوضاع الخاصة مثل أن يلهو زملاء له فى حديقة، أو يركبون الدرافيل فى البحر، أو يعزفون على الآلات موسيقية، أو يستخدمون وظيفة الرسول القادم من السماء حاملين معهم أكاليل الزهور المعبر عن النصر وهى إحدى الطقوس الجنائزية والوظيفية الأولى للإله إيروس فى العقائد اليونانية القديمة. حالة اللهو والعبث وصور الأطفال العارية وسط النباتات والزهور (شكل ١٥٩، ١٦٩، ١٧٠) هى حالة فنية سكندرية الطابع منذ العصر البطلمى، ولكنها كانت فى نفس الوقت تعبر عن ثقافة المجتمع آنذاك، وبالتالي لم يمانع الفنان القبطى فى استخدامها للتعبير عن حالة من النشوة والتفاؤل والانتصار. إلا أن تلك الأساطير اليونانية التى استخدمت بصورة مكثفة

فى فن النسيج القبطى لم تستمر طويلاً فقد تقلصت بعض الشئ فى القرن السابع، واختفت تماماً فى القرن الثامن الميلادى، ويمكن القول بأن مرحلة ازدهارها قد تواجبت مع مرحلة ازدهار فن النحت القبطى عموماً حتى منتصف القرن الخامس تقريباً، وإن ظلت بعض العناصر الأسطورية العامة مثل الكنتاور وكيوبيد والحوريات وبعض تأثيرات الصور الديونيسية - كعناصر زخرفية قبطية بعد أن طغت عليها الأساليب الفنية التجريدية والتحويرية فطمست المعالم اليونانية فيها.

من خلال هذا المنطلق، يجب أن نشير إلى الجانب المصرى فى النسيج القبطى، ولعله من الجانب الموضوعى قد يأتى فى المرتبة الثانية بعد الموضوعات الهلنستية، وذلك ربما يرجع إلى أن فن الزخرفة على النسيج لم يكن متداولاً بصورة مكثفة فى الفن المصرى القديم، حيث اقتصرت الزخارف فقط على أفاريز نباتية أو هندسية قليلة صورت على قطعة القماش، وبالتالي لم تكن هناك موضوعات مصرية فرعونية يمكن رصدها بقوة مثل الموضوعات الهلنستية، وعلى الرغم من ذلك، فإن الموضوعات التى اختيرت من الفن المصرى القديم حدث لها نوعاً من التمسح ليواكب روح العصر، بل أن تلك الموضوعات لم تندثر مثل الموضوعات الهلنستية بل استمرت فترات طويلة فى الفن القبطى ولا سيما صورة القديس الفارس.

وقد أدت شخصية الفارس فى الفن القبطى دوراً هاماً كما فسرنا من قبل فى فن النحت، ولكن فى النسيج القبطى اختلطت بها عناصر فنية مختلفة. وتعتبر صور الفارس نموذجاً للموضوعات المواكبة المرنة فى تقبل أية تأثيرات فنية يمكن أن نجد قبولاً فى الفن القبطى، فعلى الرغم من الأصل المصرى الواضح فى شخصية حورس وانقضاضه على عمه ست وخلص البشر من الأشرار، فإن تلك الصورة قد جسدت على أنها نموذج للفارس المسيحى القوى الذى يستطيع أن يتغلب على شروره هو أولاً وشبهواته ورغباته والابتعاد عنها والانخراط فى سلك الرهبنة والتدين ونقاء الروح، كما أن هذا النموذج اتخذ أثناء الاضطهاد كحافز للقديسين الشهداء الذين ضحوا بأرواحهم من أجل نصرته المسيحية، مثل القديس جرجس والقديس الفارس ميخائيل، وبالتالي فموضوع الفارس قد استخدم بتركيب معينة لخدمة أكثر من موضوع، كذلك ومن ناحية الأسلوب الفنى نجد أن الفنان القبطى استخدم فى صور الفارس عناصر مصرية

وساسانية وسورية وذلك من أجل أن يعطى شعاراً قومياً أو دولياً لشخصية الفارس، كما أنه من ناحية أخرى يعطى المنظر مزيداً من الابتكار الزخرفى الأسطورى وهو الأهم هنا، فاندماج الأساليب الفنية معاً والمبالغة فى تصوير الوحش اللتين أو التماسيح أو أى حيوان خرافى يستخدم، كان بمثابة طابع أسطورى فى الفن القبطى مستحب ومرغوب فيه. (شكل ١٧٦ - ١٨٠)

ولم تقتصر صور الفارس على اشتراكه فى القضاء على فلول الشر فى المجتمع القبطى فحسب، بل لأن الطابع العام للمجتمع المصرى تحت الحكم الرومانى هو طابع عسكرى فى المقام الأول، ولأن تلك الملاحم العسكرية الرومانية والجنود الرومان هم عناصر يمكن رؤيتها بصفة مستمرة فى المجتمع المصرى، ولأنهم مصدر القوة والسيطرة والاستبداد، فقد تأثر - بدون شك - الفنان القبطى بتلك الحالة، وأصبحت صور الفارس الذى يمتلئ جواده ركن حالم فى مفهومه السيكولوجى عموماً، وبالتالي أدت وظيفة الفارس دوراً إيجابياً فى تنمية قدراته الفنية ولا سيما فى النسيج، فالفارس أصبح هو المُنقذ والمُخلص، بل أسلوب زخرفى تجرىدى قائم فى معظم الزخارف النسيجية يمكن أن يصور منفرداً، أو يصور وتحيط حوله مجموعة من الحيوانات تتضرع إليه فى خضوع تام، فقد أصبح رمزاً للمسيح المنقذ مثل صورة الراعى، وهو المدلول التصويرى المصرى القديم الذى ظل حتى مراحل البداية للنسيج المصرى. فلدينا مجموعة من القطع النسيجية بصورة الفارس بموضوعاته المختلفة من خلال مفهوم التجريدية والتحويرية الرمزية وترجع إلى القرنين السابع والثامن الميلادى، كما احتل الفارس ركناً أساسياً فى بعض الأفاريز الزخرفية بصورة متكررة وفى أوضاع مختلفة وهو يدل على أن الفنان فى القرن السادس وما بعده، حاول أن يوظف الموضوعات التى يحتاج إليها بأكثر من صورة ومدلول ووظيفة تخدم ظروف مجتمعه آنذاك، وتعتبر عن أهدافه الدينية والفنية.

قد تبدو الموضوعات المستوحاة من الكتب المقدسة (العهدين القديم والجديد) قليلة إلى حد ما أيضاً بالمقارنة بالموضوعات الأسطورية اليونانية، وربما يرجع ذلك إلى عدم قدرته على توظيف تلك الموضوعات برويته الشخصية وكذلك عدم قدرته على استخدامها مثلاً فى الطقوس الجنائزية محلية الطابع، فصور القديسين والقديسات

والعذراء والمسيح، صور تكاد تكون قليلة جداً أو نادرة فيما عدا التراكيب التي ظهرت عقب منتصف القرن الخامس، والتي تمثلت في صور العذراء والطفل المسيح أثناء الرضاعة، وكذلك صور التكريس فهي نماذج متأثرة أو مركبة على أصول مصرية الطابع، غير ذلك من الموضوعات التي قد يصعب وجودها في المنسوجات القبطية، ونعتقد أنها جاءت بسبب عدم شيوع تلك الموضوعات في الفترة المبكرة حتى القرن الخامس الميلادي، فإن موضوعات تلك الفترة مع قليل من التغير والتعديل كانت بمثابة أرشيف ينهل منه الفنان القبطي في المرحلة التالية في القرنين الخامس والسادس الميلاديين (شكل ١٨١).

وعلى الرغم من ذلك فإن قصص الأنبياء التي دونت في العهد القديم قد تركت تأثيرها في الموضوعات القبطية لما لها من خصوصية في إبراز موضوعات حيوية تهم الديانة المسيحية المحلية في مصر، مثل الخلاص والعقاب والخلود والمحن والصعاب التي عانى منها هؤلاء الأنبياء، فنجد موضوعات صورت على النسيج مثل قصة أضحية إبراهيم (شكل ١٨٢)، وكذلك قصة ذبيحة إسحاق، وعناصر من قصة سيدنا يوسف وأخوته ورحلته إلى مصر، وصور للنبى داود، وقصة يونا والحوت، إلا أنها لا تزال قليلة، وذلك لأن تلك الموضوعات — على الرغم من شهرتها بصورة مكثفة في الفترة المبكرة حوالى القرنين الثالث والرابع الميلاديين — إلا أنها ولمفهوم حالة الفصل بين اليهودية والمسيحية التي حدثت خلال نهاية القرن الرابع الميلادي، قد أدت إلى محاولة المسيحيين لإيجاد موضوعات أسطورية خاصة بهم، وبالتالي حلت موضوعات القديسين الأوائل وصور الفرسان والقديسين الشهداء محل صور الأنبياء، كما ساهم الانشقاق اللاهوتي الحادث، والذي شغل القائمين عليه في المعسكرين الشرقي والغربي بالبحث عن جذور مسيحية وليست يهودية تخدم مذهبهم وتدعم آراءهم وهو ما حدث في نهاية القرن الخامس وبداية السادس الميلادي.

وقد تضمنت الزخارف القبطية على المنسوجات أنواعاً متعددة من الزخارف الهندسية والنباتية، ولكن هناك مدارس فنية في مصر في حوالى القرنين الخامس والسادس الميلاديين، استخدمت وطورت فقط تلك الزخارف الهندسية، وظهرت أنماط هندسية غاية في الروعة والتعقيد، كما أنها ساهمت في انتشار غزلة السوماك الذي كان

يسنّفذ بخيوط ذهبية اللون على أرضية باللون البني، هذا الطراز يمكن إرجاع بدايته الأولى إلى نهاية القرن الرابع وبداية القرن الخامس الميلادي ولكنه استمر في الانتشار وربما حتى القرن العاشر الميلادي، ولسهولة استخدامه انتشر بصورة كبيرة في مصر، فقد استخدمت فيه كافة العناصر الزخرفية الهندسية بتراكيب إبداعية خاصة، كما أنه في المراحل الأولى منه حوالي القرنين الخامس والسادس الميلاديين اندمجت فيه بعض الصور آدمية أو الحيوانية كوحدات منفصلة إما في منتصف القطعة وتحيط لها الزخارف أو في أحد جوانبها تاركة للزخارف الهندسية بقية القطعة.

وقد يكون المزيد من الأشكال الهندسية وتنوعها سمة مميزة للزخارف الفنية بعد القرن الخامس، فالتكوينات المربعة المتداخلة والدائرية والمثلثية الشكل والسداسية والمثلثة والمعينات هي زخارف استخدمت لسهولة تنفيذها على المنسوج القائم على تقاطع السداة واللحمة، وأن عناصر هذه الزخارف كانت إما عبارة عن شرائط زخرفية تحيط بالموضوعات، أو تكون أشكالاً معقدة ومركبة ومجدولة تعطى للمنسوج انساق خاص ورونق معين، وغالباً ما توحى تلك الأشكال المعقدة بالمركبة المسيحية أو (السر) التي تحيط بها جميع عناصر الحياة من كل جانب، فإن هذا التكوين الفلسفي كان قائماً آنذاك في تفسير تلك الأشكال المعقدة المركبة حول مركز وسطي توضع فيه زهرة، أو بورترية عام لديونيسوس، أو دائرة مغلقة أو صليب أو شجرة أو غيرها من الرموز التجريدية التي ترمز للمسيح، وهي رؤية فلسفية دينية لعنصر زخرفي انتشر بصورة كبيرة في المنسوج القبطي، كما أنه سوف يكون طرازاً إسلامياً بعد ذلك مع إحلال رموز خاصة بالإسلام محل تلك الرموز المسيحية (شكل ١٨٣، ١٨٤).

وقد يطول الحديث عن العناصر الزخرفية على المنسوجات القبطية، وذلك لأن الزخارف القبطية قد شهدت تدعيماً خاصاً في فن النسيج، وبالتالي فمعظم الأصول الزخرفية القبطية النحتية أو المعمارية، ما هي إلا نماذج مكررة من زخارف النسيج، فيما عدا بعض الزخارف الهلنستية أو المصرية القديمة التي ظلت قائمة في المنسوج القبطي ربما حتى الفتح العربي، ولا سيما زخارف التمججات (موج البحر) أو زخارف المياندز، كما أن الزخارف المصرية قد تبدو واضحة في الأفاريز الشريطية (الكلاف) سواء كانت من عناصر نباتية أو هندسية أو مجرد خطوط عرضية ملونة. وهنا يبدو

التأثير طبيعياً من أجل المعاشة والرؤية العامة، كما أنه كان يخضع لروح وثقافة العصر آنذاك وطرزه، ففى بعض الأفاريز حلت صور آدمية وحيوانية محل الزخارف الهندسية أو النباتية، وهى عبارة عن وحدات صغيرة بعضها نُفذت بجانب زخرفى والآخر نفذ بغرض إبراز الموضوع.

وهناك أفاريز أخرى نجدها تصور مجموعة من الميديات الدائرية أو المربعة أو على شكل معين متصلة معاً كسلسلة على طول الإفريز، وتحتوى كل ميدالية على حيوان يمكن أن يكون حيوان واحد، أو أكثر مثل الأرنب والأسد والكلب والنمر والأغنام وبعض الطيور وكذلك النسر، وهى مصورة بطريقة محدودة أو تجريدية كعنصر زخرفى آدمى. فى بعض الأحيان نجد على الشريط الكلافى صور لشخصيات آدمية تقف بطول الشريط وهى تمثل صور للراعى الصالح داخل بورترية دائرية، أو جانب من قصة إبراهيم وذيبة إسحاق والحمل، اثنان من الملائكة يحاصران أسد خرافى يستعدون للقضاء عليه، وهى تمثل تراكيب زخرفية مضطردة تعكس روح العصر واضطراباته ومتغيراته من ناحية الأسلوب والموضوعات (شكل ١٨١، ١٨٢، ١٨٦).

قبل أن نختم الحديث عن الزخارف الفنية فى النسيج القبطى، تجدر الإشارة هنا إلى رؤية جديدة يمكن إثباتها فى فن النسيج القبطى، فالباحث المدقق فى بعض الموضوعات يجد أن الفنان حاول أن يجسد بعض المشاهد الموضوعية ولكن برؤية تمثيلية، ففن التمثيل التجريدي هنا قد يكون صعب الوصول إليها دون إدراك لحجم المعاناة التى كان يعانى منها فى سبيل إطلاق حرياته وإبداعه الفنية، فإن مسألة عدم إدراك الفنان القبطى للحرية الإبداعية جعلته يتحرك فى نمو بطئ نحو التمثيل المحسوس من خلال لوحاته الفنية، فعلى سبيل المثال تبدو ملامح وجه الفارس الذى يطعن التين واتجاه عيونه ناحية المشاهد، كمشهد تمثلى رائع، كما أن حركة الأرجل الأمامية للجواد المرفوعة إلى أعلى والمبالغة فى الرمح، قد تعطى انسجاماً تمثلياً واضحاً، نفس الشئ يمكن إدراكه فى صورة الراقصة وحركة الأيدي مع اتجاه العيون ناحية اليسار فإن الحركة هنا قد تعطى أكثر من معنى للفنان وتجسد له حيوية خاصة بالنسبة للعمل، وبالتالي فإن التمثيل هنا قد أعطى الفنان حرية التخيل، والتخيل أعطاه

التجريد وجعله قادراً على إبراز حرياته الإبداعية في مجال التجريد والتحوير لفن النسيج.

وإذا كانت تلك هي رؤية الفنان، فإنها في المقابل كانت هي كذلك أذواق المشاهدين أو المستخدمين لتلك القطع بتلك الزخارف، ومن ثم يمكن إدراك مفهوم التجريدية على المنسوجات القبطية كسمة عامة في مصر آنذاك.

ومع دخول العرب مصر فقد أورث الأقباط المسلمين تلك الرؤية التمثيلية القائمة على التحوير والتجريد والأسلوب الزخرفي المبالغ فيه، ولأنه كان يتفق مع مفهوم الديانة الإسلامية آنذاك، ازدهر فن النسيج في مصر على مستوى الأقباط والمسلمين خلال الفترة ما بين القرن السابع وحتى التاسع الميلادي، ثم كان الازدهار الأكبر في القرن الحادي عشر على أيدي الفاطميين، والتي ساهمت كحكومة مسلمة واعية آنذاك في كسب الأقباط وتشجيعهم على استمرار إبداعاتهم الفنية للمساهمة في نهضة الدولة الفاطمية، وبالفعل ازدهر الفن القبطي مرة أخرى في تلك الفترة وسيطرت على الأساليب الفنية القبطية والإسلامية أساليب زخرفية واحدة وأنماط فنية متفقة معاً ومختلفة فقط في الرموز والأشكال المسيحية أو الإسلامية المختصة بالعقيدة.

تبادل الأقباط والمسلمين العناصر الزخرفية، وأدت اللغة العربية دوراً مشتركاً في هذا التبادل بصفة خاصة بعد أن قبلها الأقباط في العهد الفاطمي، وقد تمثلت العناصر الزخرفية آنذاك بالزهور والأشكال الهندسية والأشكال المعقدة أو المركبة بين عناصر نباتية وهندسية معاً، وتناقصت بشدة الأشكال الأدمية، إلا أنه بعد انتهاء عهد الفاطميين فقد اضمحلت الزخارف النسيجية وضمحلت التأثيرات القبطية فيه شيئاً فشيئاً أما التأثيرات الإسلامية الوافدة من سوريا والغرب والأندلس، وأصبحت العناصر القبطية شبه معزولة وغير متوفرة تماماً، غير أن هذا لا يمنع أن عناصر زخارف النسيج التي استخدمت في أوروبا على سبيل المثال منذ القرن التاسع وحتى مشارف عصر النهضة كانت متأثرة إلى حد ما بالتكوين القبطي، ولا سيما في الفن الإيطالي والأيرلندي والرومانسكي، ويبدو أن الاتصالات الكنسية مع كنيسة الإسكندرية وكذلك الحروب الصليبية قد ساهمت في خروج تلك الأنماط لتؤثر في الدول الأوروبية، كذلك وجود نساجون أقباط في الأندلس عمل على تقريب وجهات النظر الفنية بينهما، بينما أدى

المذهب الأرثوذكسى المشترك بين كنائس روسيا مثلاً والإسكندرية والصرب والأكراد إلى تأثير النسيج الخاص بهم ولا سيما فى السجاد الكردى بالعناصر الزخرفية القبطية كالتصميمات الهندسية متعددة الألوان والمونوجرامات المتعددة على الأطراف والتكوين ذو السرء، وأصبحت سمات فنية هامة هناك ربما حتى مطلع القرن السادس عشر الميلادى.

مراجع الفصل الرابع

فن النسيج القبطى

حول مشاكل التاريخ فى نسيج القبطى، راجع:

-Geijer, A., A History of Textile Art, London, (1979), pp. 23-24.

-Emery I., The Primary Structures of Fabrics, Washington, The Textile Museum, (1980), pp. 78-84.

-محمد عبد الفتاح السيد سليمان، دراسة فى فن النسيج القبطى، جمعية الآثار بالإسكندرية، (١٩٩٣)، ص ص ٧-٩.

-Van Hooft, P.M., An Introduction to Coptic Textiles; in: Coptic Art and Culture, Cairo, (1990), pp. 119-121.

-Lewis, S., Early Coptic Textiles, Stanford, (1969), pp. 10-13.

-Renner, D., Die Koptischen Stoffe in Martin Von Wagner Museum der Universtät Würzburg, Weisbaden, (1974), pp. 21-22.

أولاً: المنسوجات المصرية والصناعة الشعبية

*حول صناعة النسيج فى مصر القديمة، راجع:

-الفريد لوكاس، المواد والصناعات المصرية القديمة، ص ص ٢٣٥ وما بعدها.

*حول أنواع القنب والكتان المصرى القديم، راجع:

-الفريد لوكاس، نفسه، ص ص ٢٢٩-٢٣١.

*حول معلومة لرسينوى وهى مجموعة من البرديات عثر عليها فى كرانيس ونشرت

عام ١٩٨٣، راجع:

-Gazda, E., Karanis, An Egyptian Town in Roman Times, Discoveries of The University of Michigan Expedition to Egypt, (1924-1935), Ann Arbor, 1983, pp. 8-15.

*حول الكتان كحرفة زراعية وصناعية فى مصر، راجع:

-الفريد لوكاس، نفسه، ص ص ٢٣٦-٢٣٧.

-Forbers, R., Studies in ancient Technology, Vol. 1, Leiden, (1956), p. 14.

-Zaloscov, H., Ägyptische Wirkereien, Stuttgart, (1962), pp. 13-14.

- Pfister, R., Les textiles du tombeau de Toutankhamon, Rev., des arts asiatiques, XI, (11937), pp. 207-218.
- *حول الأصواف المصرية حتى العصر القبطي، راجع:
- Herodotus, Historia II. 81.
- Diodorus, I, 6.
- الفريد لوкас، نفسه، ص ص ٢٣٧-٢٣٨.
- Grube, E, Studies in the Survival and Continuity of Premuslim Traditions in Egyptian Islamic Art, JARCE, I, (1962), p. 75.
- Marzouk, M., Alexandria as a textile Centre 331, B. C. - 1517 A. D., BSAC. 13, 1948, pp. 115-124.
- Van Hooft, P. M., op. cit., pp. 120-121.
- سليم حسن، مصر القديمة، ج٢٢، ص ٨٦.
- *حول صناعة النسيج في عهد الدولة البطلمية وفي العصر الروماني في مصر (كصناعة دولية ملكية)، راجع:
- Kuhnel, E., La tradition Copte dans les tissus Musulmans, BSAC. 8, (1938), pp. 80-81.
- محمد عبد الفتاح، المرجع السابق، ص ١٠.
- Marzouk, op. cit., p. 116.
- Kendrick, Catalogue of Textile from Burying grounds in Egypt, London, (1921), Vol, 111, p.9.
- Trilling, J., The Roman Heritage, Textiles from Egyptian and The Eastern Mediterranean 300 to 600. A. D. The Textile Museum, Washington. D. C., (1982), Vol. 21. pp. 11-13.
- عن الأنوال والمغازل وتطورها، راجع:
- سعاد ماهر، النسيج القبطي، ص ص ١٦-١٧.
- Forbes, op. cit., pp. 235.
- الفريد لوкас، ص ص ٢٣٥ وما بعدها.
- Newberry, E., P., Beni hassan, I, Pls. XI. XXIX., 11. Pls. IV, XII.
- Crow G., foot, Hand Spinning in Modern Egypt, in Ancient Egypt, Banfield Museum, (1928), pp. 110-17.
- عن طرق النسيج المختلفة في مصر، راجع:
- Kuhnel, op. cit., pp. 80-81.
- Hooper, Handloom Weaving, London, (1980), p. 17 ff.
- Trilling, op. cit., pp. 96-97.

- Pfister, P., Le role de L'Iran dans Les textiles d'Antinoé, Arts Islamica, (1948), pp. 13-14.
- Bellinger, L., Textile Analysis, Early Techniques in Egypt and The Near East, in (Textile Museum Workshop Notes) No. b, (1952), pp. 1-6.
- Lamm, C. J., and Charleston, R. J., Some Early Egyptian Drawloom Weavings, BSAC. 5, (1939), pp. 193-199.
- سعاد ماهر، نفسه، ص ص ١٦-١٧، النسيج الإسلامى، ص ٢٣.
- عبد الرحمن عمار، تأريخ فن النسيج، القاهرة، (١٩٧٤)، ص ص ٨٤-٨٦.
- محمد عبد الفتاح، نفسه، ص ص ١٢، ١٣.
- *حول الألوان على المنسوجات المصرية حتى العصر المسيحي، (الصبغة)، راجع:
 - الفريد لو كاس، نفسه، ص ص ٢٤١ وما بعدها.
- Helck, W., & Otto. E., Lexikon der Ägyptologie, (1985), 41, VI Wiesbaden, pp. 58 ff.
- Plinius, Historia Naturalis XXXV. 42; XXXIII, 57, XXXV, 25,27.
- Herodotos, Historia IV, 189.
- *حول برديات الألوان (بردية هولم فى ستوكهلم) وبردية X فى متحف لندن، راجع:
 - Pfister, R., Teinture et alchimie dans L'orient hellenistique, Sminarium Kondakobianum, VII. (1935), pp. 39-42.
 - الفريد لو كاس، نفسه، ص ٢٤٢.
 - Oliver F. W., The Flowers of Mareotis, Norwich Naturalists, Society, IV, (1938), p. 140.
 - محمد عبد الفتاح، نفسه، ص ص ١٣-١٤.
 - Peter, I, Textilien aus Ägypten in Museum Rietberg, Zürich, 1976, P. 14.
 - Van Hooft, T., op. cit., p. 127.

ثانياً: النسيج المصرى والفن القبطى

- *عن الزخارف والرسومات القبطية على النسيج، يمكن الرجوع إلى مجموعة من المراجع طبقاً للمحتوى فى الفصل بترتيب الأمثلة والموضوعات.
- *حول البورتريهات النسيجية وعلاقتها بفن البورتريه الشخصى فى العصر الرومانى، يمكن الرجوع إلى:

-Walker, S.- and Bierbrier, W., *Ancient Faces*, (1998), no. 1111, 116, 180.

-James, T., ZG. H., *A Painted Linen Shroud*, in (The Classical Tradition) *The British Museum Yearbook*, I, (1976), pp. 224-225.

-Wulff, O.- and Volbach, W. F., *Spätantike und koptische Stoffe aus ägyptischen Grabungen in den Staatlichen Museen*, Berlin, 1926, nos 11442, 11443, Pl. 79, 4652, Pl. 21.

-Trilling, op. cit., nos. 4,6,7, 31-32, no. 43.

-Geoffroy- Schmeiten, B., *Fayum Portraits*, London, (1998), pp. 10-12.

*حول مفهوم التجريدية في صور النسيج، أسبابها وحدود استخدامها، راجع:

-ديانا ووفتر، المنسوجات القبطية منذ اليونان حتى الفترة العربية، (مجلة فنون عربية)،

العدد السادس، المجلد الثاني، (١٩٨٢)، بغداد، ص ص ٧٧-٨١.

-عزت قادوس، وجوه السيدات على المنسوجات القبطية، (ندوة جامعة عين شمس عن

المرأة في العصور القديمة)، نوفمبر ١٩٩٩، (تحت الطبع).

-Koptische Kunst, Christentum Am Nil, Villa Hügel, (1963), no. 268, 264, 339, Comp., No. 47, and no. 262, 267, 279, 280, 331, 332, 333, 335, 337, 342.

-محمد عبد الفتاح السيد، دراسة لقطع من النسيج القبطي من مقتنيات جمعية الآثار

بالإسكندرية، جمعية الآثار بالإسكندرية، دراسات أثرية وتاريخية، (١٩٩٣)، ٨،

الإسكندرية، ص ص ٥٠-٧٠.

*حول الموضوعات المصورة على النسيج القبطي، راجع:

-ديانا ووفتر، نفسه، ص ص ٧٨-٨٠.

-Trilling, op. cit., pp. 80-100.

-Dimand, M. S., *Early Christian Weavings from Egypt*, B. M. M. A., 20 (1925), pp. 55- 58.

-Beckwith, J., *Coptic Textiles*, CIBA Rev. 12, 133, (1959), pp. 2-27.

-Arensberg, S. M., *Dionysos, A Late Antique Tapestry*, Boston Museum, Bulletin, 75, (1977), pp. 4-25.

-Crowfoot G.M., and J. Griffiths, *Coptic Textiles in Tow Faced Weave with Pattern in Reverse*, J. E. A. 25, (1939), pp. 40-47.

- Du Bourguet, P., La datation des tissus Coptes, Bulletin de La Société française d'Égyptologie, 13, (1953), pp. 60-67.
- Geijer, A., A Silk from Antinoë and The Sassanian Textile Art, Orientalia Suecana, 12, (1963), pp. 3-36.
- Kajitani, N., Coptic Fragments, in Japanese Textile Art, Kyoto, 13, (1981), pp. 6-77, Sp., 33-34, 50-56.
- Lenzen, V., The Triumph of Dionysos on Textiles of Late Antique Egypt, Univ. of California, Pub. in Classical Archaeology 5, (1960), pp. 1-38, Sp., 32-33.
- Lewis, S., Early Coptic Textiles, Stanford, (1969).
- Shapherd, D., An Icon of the Virgin, A Sixth Century Tapestry panel from Egypt, Bulletin of The Cleveland Museum of Art, 56, 3, (1969), pp. 90-120.
- Lewis, S., The Iconography of The Coptic Horsemen in Byzantine Egypt, J. A. R. C. E., 10, (1973), pp. 27-64.
- Renner, D., Spätantike figurliche Purpurwicken, in (Documenta Textilia) Festschrift für Sigrid Müller- Christensen, Munich, (1981), pp. 82-94.
- Wessel, K., op. cit., (1969), pp. 186-187.
- عن الزخارف القبطية على النسيج، انظر الجزء الخاص بالزخارف القبطية في الفصل الخاص بالفنون الصغرى.
- أيضاً:
- Gerspach, M., Coptic Textile Designs, New York, (1987), pp. 1-30.
- Wilson, E., Roman Designs. British Museum, (1999), pp. 23-28, Pl. 24,30.
- محمد عبد الفتاح، المرجع السابق، (١٩٩٣)، ص ص ٥٦ وما بعدها.
- Trilling, op. cit., nos. 69, 80-84.

الفصل الخامس

الفنون الصغرى والأسلوب القبطى

تقديم

احتلت الفنون الصغرى مساحة كبيرة من الفنون والثقافة القبطية، فالنظرة الفنية الخاصة عند المصريين قد تبدو متأصلة آنذاك فى أعماقه، وهى المحرك الطبيعى لعناصر المجتمع، وذلك لأن الفن فى تلك الفترة لم يكن مقيداً أو واداً عليه أو معوقاً لإبداعاته، بل أن المقومات الفنية آنذاك عبرت عن ثقافته فى حرية متكاملة، وبالتالي انعكس ذلك على كافة الفنون الصغرى التى كان يتعامل معها بصورة بسيطة مواكبة للحركة الفنية المعاصرة له.

تميز الفن القبطى بالعديد من النماذج التى تدخل فى تصنيف الفنون تحت مصطلح (الصغرى)، سوف نعرض من خلالها الأعمال العاجية، والمنحوتات الخشبية، والأيقونات، والأدوات الكنسية (الخدمة اليومية)، ونختتم بالتعرض إلى ملحق تفصيلى مرسوم للعديد من الأنماط الزخرفية فى الفنون القبطية عموماً.

أولاً: المشغولات العاجية

عرفت مصر المشغولات العاجية منذ أقدم العصور، وعلى الرغم من عدم توافر مصدر أساسى للعاج فى مصر الذى كان يستمد من سن الفيل أو ناب جاموس البحر، إلا أنه كان من الأنماط الفنية التى عثر عليها فى مصر فى عهد ما قبل الأسرات، ويحتمل أن يكون مصدره تلك العلاقات الودية القديمة بين مصر وجنوب النوبة ووسط أفريقيا منذ القدم (بلاد الزنوج)، بلاد بونت، بلاد جنتيو، بلاد كوش، وكلها أراضى أفريقية تقع فى جنوب مصر.

ظلت تلك الصناعة منتشرة في مصر عبر العصور الفرعونية، إلا أن الانتشار الحقيقي لها والازدهار الفني الواضح اتخذ طريقاً جديداً في مدرسة الإسكندرية الفنية تقريباً في العصرين اليوناني والروماني، حيث زاد الاهتمام بالمشغولات العاجية وتنوعت أساليب نحته ووصل إلى مكانة مرموقة في الدقة والإتقان والبراعة، وغلب عليه الوضع التزييني في الفن، بل واستغل في العديد من الحرف الفنية إما من ناحية التطعيم أو الترصيع أو في بعض الأحيان يصبغ العاج بألوان معينة ليكون لوحة فنية عالية المستوى. وقد عرفت عملية صباغة العاج الملون في مصر منذ عهد الدولة القديمة، وكانت الألوان التي استخدمت في تلوين العاج هي الأحمر والأسود بدرجة كبيرة بينما عثر على اللون الأخضر نادراً في بعض القطع، وكان الاكتفاء بلون واحد يعطى أكثر من درجة عندما يصبغ فوق النحت البارز، وبصفة خاصة اللون الأحمر الذي يعطى نوعاً من القداسة والعظمة للقطعة العاجية المنحوتة.

ومع انتشار المسيحية في مصر ازدهرت المشغولات العاجية بصورة كبيرة وبصفة خاصة الملون منها، حيث زاد عدد الألوان المستخدمة من أحمر وأرجواني وقرمزي وأصفر وأزرق وأخضر، واحتلت الألوان المقدسة مثل الأرجواني والأزرق مركزاً متميزاً في كل لوحة عاجية، وبالتالي انتقل العاج من كونه جزء تزييني في اللوحة إلى لوحة تصويرية متكاملة تبرز جانباً من المفهوم الديني المتوارث في مصر، ونظراً لصغر حجم تلك المشغولات بصفة دائمة فقد انتشرت بشكل واضح في جميع متاحف العالم، فقد لا يخلوا متحف من عرض جزء فني من العاج القبطي الذي تميز بموضوعاته الحيوية وأساليب فنه التي تتسلل دائماً إلى وجدان المشاهد دون اعتراض حتى ولو كانت بعيدة في أسلوبها عن الأنماط الهلنستية المعروفة من قبل.

ومما لا شك فيه أن الإسكندرية وكافة المدارس المصرية التي تعاملت أو أنتجت تلك المشغولات العاجية لم تكن وحيدة في العالم الروماني، بل كان هناك تنافس شديد في هذا الفن بين المدارس الفنية المختلفة في الشرق والغرب، في أنطاكية وفسوس وروما ورودرس وبعض دويلات بلاد الغال وغيرها من المراكز، إلا أن هذا التنافس قد وصل إلى قمته بين مدرسة أنطاكية والإسكندرية، حتى أننا في العصر الروماني المتأخر، يخلط علينا الكثير من التأريخ أو التصنيف الفني أو الموضوعي بين

المدرستين وبصفة خاصة في الفترة ما بين أواخر القرن الرابع الميلادي وحتى القرن الثامن الميلادي، فلا يمكن بسهولة الوصول إلى أصل للقطعة العاجية مصرى أو سورى، تلك المنافسة. كان مرجعها بلا شك مستوى الدقة الفنية والموضوعية المستخدمة من التراث المسيحى آنذاك فى البلدين، كما أن التجاور فى العقيدة ووضعها فى بؤرة الأحداث الدينية والسياسية خلال القرنين الخامس والسادس الميلاديين جعل لهما صفة فنية مميزة قريبة فيما بينهما مختلفة عن غيرهم فى تلك الفترة.

عموماً فقد حاول مؤرخو الفن العاجى فى العصر الرومانى المتأخر والبيزنطى المبكر أن يقسموا المراحل التاريخية للمشغولات العاجية إلى فترتين: الأولى انطبعت عليها حالات التأثير بالكلاسيكيات الفنية من ناحية الموضوع والأسلوب الفنى، وهى الفترة التى ترجع من نهاية القرن الثالث وحتى نهاية القرن الخامس الميلادي. والفترة الثانية التى تميزت بالموضوعات القبطية وكذلك الأساليب الشعبية فى النحت على العاج قد تنتمى إلى القرن السادس أو ما بعده، وهى فترة تقلصت فيها بشدة أعمال العاج المصرى عمومًا، ويحتمل أنه أصبح من المواد العضوية النادرة فى المجتمع المصرى وربما ارتفع سعر الحصول عليه أيضاً. عمومًا تلك الاتجاهات قد تعكس ظروف المجتمع آنذاك قبل وبعد مجمع خلقدونيا.

استخدم العاج فى تصوير موضوعات متميزة من الحياة الدينية القبطية فى مصر، بل أنه ساهم بصورة غير مباشرة فى توطيد المذهب المصرى من خلال تصوير بعض الموضوعات التى تهدف إلى ذلك.

ونحاول هنا أن نقدم رؤية جديدة لتفسير تلك الموضوعات ونحاول أن نتسلل إلى غرض الفنان وحده للوصول إلى ماهية الروح الفنية المعاصرة له آنذاك من خلال مجموعة من الموضوعات المميزة، والتى تجمع بين التأثير الكلاسيكى والمصرى القديم وروح العصر المسيحى فى مصر. (شكل ١٩٦-١٩٨)

لدينا قطعة نحوتية من العاج عبارة عن تمثال صغير مقاسه ٦ × ١٠ سم عثر عليه فى مصر، وهو محفوظ حالياً فى متحف Merseyside County فى ليفربول (شكل ١٩٦)، التمثال يصور الراعى الصالح يحمل كبشاً فوق كتفيه، وهناك كبشان أسفله يرفغان رأسيهما إلى أعلى. وتنتمى أنماط وأساليب العمل من الناحية الفنية

والموضوعية إلى بدايات القرن الرابع الميلادي، الراعى هنا يشبه أورفيوس، واقفاً يرتدى تونيكاً بحزام وطرفها السفلى مزين بكورنيش مزخرف، وفوق رأسه قبعة سورية المسماة بالقبة الفريجية Phrygian Cap وهى من النوعية التى تربط تحت الذقن. أما الكبشان الأخريان فهما واقفان فى خضوع ينظران إلى أعلى تجاه الكبش المرفوع فوق كتفى الراعى، وهناك جزء من جزع شجرة فى خلفية المنظر. تلك هى حدود المنظر من الناحية الوصفية، ولكن هناك نماذج تصويرية عديدة لمنظر الراعى، ولكن مسألة النظرة الخاضعة للكبشان إلى أعلى تعطى دلائل تصويرية غاية فى الأهمية فى أساليب الفن المصرى فى القرن الرابع، فمن المعروف أن صور الراعى مع الكبشين كانا دائماً فى حالة لهو وعبث فى الأرض، ولم يصورا دائماً فى حالة خضوع وتأمل، وبالتالي فإن الفنان أراد أن يعكس حالة دينية فى تلك النظرة العلوية، وكأنهما يتمنيان أن ينالوا نفس الحظ الذى ناله صاحبهم فوق كتف الراعى، تلك الأحاسيس الدينية فى العمل، قد تعطى إلى حد ما نوعية الخشونة الواضحة التى قد تبدو على الأجسام. عموماً فى المنظر نجد مفهوم الاختلاط السورى والمصرى فى فن العاج يبدو مواكباً فى استخدام غطاء رأس سورى واضح كما أن أسلوب نحت الملابس به تأثيرات سورية وبصفة خاصة الجزء السفلى من التونيكا. وعموماً يمكن ترجيح أن تكون القطعة إما من الإسكندرية أو الفيوم، وإن كانت بعض الآراء قد تحدد أسلوب نحت أهناسيا فى المرحلة الثالثة، وهو ما ذهب إلى تأريخ القطعة بالقرنين السادس والسابع الميلادى، ولكن الأصول المصرية التى يمكن المقارنة بها لصور الراعى، تؤكد أن مناظره لم تستمر إلى تلك الفترة المتأخرة، وإن حدود انتشار هذا المنظر فى مصر طبقاً للأدلة الأثرية لا يتعدى القرن الخامس الميلادى، وهو ما يؤكد أن تأريخ اللوحة يقع فى الفترة ما بين القرنين الرابع والخامس الميلاديين.

من الموضوعات الرائعة من الناحية الفنية نحت بارز على Pyxis، (صندوق صغير للعطور أو الزيت أو السبخور) يحتوى على منظرين أسطوريين يختصان باحتفالية إله النيل فى مصر، الصندوق من القرن السادس الميلادى.

المنظر الأول يمثل جانب من الاحتفال بعيد النيل (وفاء النيل) وهو يضم خمسة من المشاركين فى الاحتفال مضجعين على أريكة، اثنان على الجانب الأيمن ومثلهم

على الجانب الأيسر، ويرفعون أيديهم التي تحمل أطباق، بينما نجد أشخاص على الجانبين كخدم يقدمون الأطباق للجالسين، في منتصف المنظر نجد سيدة تأكل بطة موجودة على طبق أمامها فوق منضدة خشبية، ونلاحظ أن ثلاثة من الجالسين في الخلف ينظرون باهتمام بالغ ناحية الطبق، بينما الرابع ينظر لأحد الخدم، وهو أسلوب فني رائع باستخدام نظرة العين لخدمة الموضوع وتفصيله وإعطاء واقعية رغم تدهور الأسلوب الفني. نلاحظ أن السيدة ترتدى ملابس بسيطة وبينما يتحلى عنقها بعقد ثمين، وهو تناقض فني تميز به الفنان القبطي عموماً في أعماله الفنية، زخارف المقاعد تبدو متأثرة بزخارف التوابيت الجنائزية، بل أن المنظر على الرغم من كونه يمثل جانب من احتفالية دينية، إلا أنه يمكن تفسيره على أنه جزء من وليمة جنائزية، منقاة من التراث الإيزيسى الخاص بالاحتفالات النيلية الجنائزية أيضاً (شكل ١٨٨).

المنظر الثاني يحتوى بداخله على منظرين بطريقة التوازي، على اليسار نجد سيدة تستند على تمثال لأبى الهول، وتحمل إكليلاً من الزهور والفواكه في يدها، ويحتمل أن تكون زوجة إله النيل (نيلوس)، وهى مرتبطة بالنهر وأبى الهول ومفهوم الخصوبة من ناحية الأجسام المرحلة وعادة ما يعرف هذا التشخيص بتجسيد شخصية مصر. وعلى الرغم من فقدان أجزاء كثيرة من صورة السيدة، إلا أننا يمكن تعويض ذلك في صورة نيلوس النموذج الذكرى لتشخيص مصر ونهر النيل، وهو هنا يجلس في شكله المعتاد في العصرين البطلمي والروماني، على اليمين نجد مجموعة من الأطفال يلعبون، بينما يحمل هو في يده قرن الخيرات، بعض العلماء فسروا هذا القرن بأنه مجداف أو الدفة السرى تسير بها الحياة في مصر، وهى لا تزال أشياء خاصة مرتبطة بنهر النيل في مصر، ونلاحظ أن الفنان جعل المنظر بأكمله وكأنه داخل النهر حيث ارتفع بزخارف النهر (المياه) حتى الربع العلوى من الصندوق على جانبي المنظر.

ويبدو الأسلوب الفني هنا مرتبطاً بالعديد من صور إله النيل على المنسوجات القبطية ومنحوتات اناسيا، والتي تضم أسلوب فني يهتم بالوجود على حساب القياسات الجسمانية كما هو واضح في صورة نيلوس، ولكننا نلاحظ بعض التأثيرات السورية في تسريحة الشعر الخاصة بالمنظر الأول للمحتفلين، بينما الأسلوب المصرى يبدو واضحاً فى الوجوه الممثلة التي تميزت بها المنحوتات العاجية منذ القرن الخامس الميلادى.

مما لا شك فيه أن مدلول تصوير إله النيل والاحتفال به آنذاك، كان جزءاً من التراث الشعبي المصرى منذ القدم، لكن هذا لا ينفي أن العقيدة المسيحية استفادت كثيراً من تشخيص نيلوس فى الفن القبطى الهادف، فهو نموذج لحالة تشخيص الآلهة على الأرض، وكذلك نموذج للتعامل البشرى - الإلهى معاً من حيث تبادل المنفعة بالعبادة والاحتفال، وبالتالي صار نيلوس يحمل صفات عديدة من السيد المسيح كالخلاص والمنقذ بفضل خيراتِه، فقد صور على صندوق آخر وبجانبه معجزة السيد المسيح (واهب الحياة) فى إقامة لعازر (شكل ١٨٩)، وهى نماذج تؤكد أن هناك تراكيب فنية شعبية فرضت نفسها فى تحديد سمات هذا الفن فى الفترة ما بين القرنين الرابع والسادس الميلاديين فى مصر.

أيضاً من اللوحات التى تعكس إلى أى مدى ظلت التراكيب الأسطورية متوفرة فى الفن المصرى آنذاك، صندوق Pyxis من العاج عليه جزء من الاحتفالات الديونيسية - الإيزيسية فى تراكيب مختلطة، وهذا الصندوق يضم لوحتين (شكل ١٩٠) الأولى: صور عليها ثلاثة أشخاص واقفة مدعمة بأوراق الأكانتوس Akanthos، فى المنتصف يقف الإله ديونيسوس Dionysos يرتدى عباءة تلتف حول النصف السفلى من جسمه يمسك فى يده اليسرى Thyrsos وفى اليمنى يمسك كأس الكنتاروس، تحت الإناء نجد نمر رأسه مرفوعة إلى أعلى يتأهب ليلتقط قطرات الخمر المنسكب من الإناء. على يمين ديونيسوس نجد جارية تحمل طبله ترفعها خلف رأسها، يحتمل أن تكون أحد المياندات (وصيفات الإله ديونيسوس) بينما على اليسار نجد أحد الساتير Satyr يرتدى رداءً ربما يكون من جلد الغزال حول خصره، وحول رقبته جلد النمر، ويحمل فوق يده اليمنى Pedum أو Shepherd's Crook عصا لها خطاف يستخدمها الراعى فى محاصرة أغنامه، وعلى كتفه الأيسر يحمل قربة مملوءة بالخمر المقدس، المشهد عموماً يعبر عن جانب معتاد بكامل عناصره من الاحتفالات الديونيسية، كما أنه يلقي الضوء على أهمية الخمر المقدس كأحد الرموز المسيحية المبكر آنذاك. علماً بأنه فى كثير من الأحوال كان ديونيسوس يعتبر نموذجاً للمسيح مستوحى من التراث الأنيلينسى.

اللوحة الثانية على غطاء الـ Pyxis تصور امرأة ترتدى بيبيلوس Peplos فوق الكتفين مربوط من عند الخصر، وتحت هيماتيون طويل وتحمل فى يدها اليسرى

Cornucopia قرن الخيرات، وفي يدها اليمنى دفة سفينة غير واضحة إلى حد ما، وتبدو تلك السيدة إلهة، ولكن نلاحظ التراكيب المختلفة باستخدام رموز متعددة من مخصصات آلهة أخرى كإيزيس وأفروديتي وتيخى إلهة الحظ أو الصحة، ولكن بالربط بين الموضوعين، نجد أن بعض العلماء ذهبوا إلى أن تكون الإلهة المصورة هي تيخى - فورتونا إلهة الحظ والصحة، ومن هنا ذهبوا إلى أن هذا الصندوق خاص بحفظ الأدوية، وإن كان هذا الاتجاه لا يبعد الاحتمال الآخر بأن تكون الإلهة إيزيس رمز للخصوبة في اللوحة، وبالتالي فإن هذا المنظر يعكس مضمون تلك التراكيب المختلطة ومتغيرات العصر من الناحية الدينية. الأسلوب الفني متأثر إلى حد ما بالتغيرات الهلنستية وكذلك الإحياءات الزخرفية الواضحة في اللوحة الثانية، وهذا لا يمنع أن الفنان كان مدركاً لكافة المخصصات الإلهية المصورة للآلهة، وأن مفهوم الاستخدام هنا يعكس الانطباع الشعبى من ناحية الأسلوب الفني الذى بدأ مع نهاية القرن الرابع وبداية القرن الخامس الميلادى.

تلك الأمثلة التى صورت جانباً من الموروث الحضارى فى تلك الفترة - سواء كان فرعونى الطابع أو هلينستى - كان يواكب روح الفن عموماً المتمثلة فى فنون النسيج والنحت والتصوير الجدارى، وأن المعين واحد من ناحية مصدر الموضوع أو الأسلوب الفنى. ولدينا نماذج عديدة تؤكد هذا المعنى وتوظف العمل الأسطورى كما سبق وشرحنا فى النحت لخدمة العقيدة الجديدة، فنجد موضوعات أوروبا وزيوس (شكل ١٩٤)، واغتصاب جاني ميديس بواسطة النسر المشخص لرب الأرباب زيوس (شكل ١٩٧)، والذى ارتبط مع مفهوم الهبوط الإلهى على الأرض وإخضاع المؤمنين له مع رمزية النسر التى صارت بعد ذلك أحد الرموز الخاصة بالعناية الإلهية. وكذلك من الموضوعات الهامة محاكمة باريس بواسطة مجلس الآلهة (شكل ١٩١)، وأسطورة هيراكليس وأسد نيميا، ومناظر لربات الفنون وأبوللو وأرتميس (شكل ٢٠٥)، وغيرها من الموضوعات الأسطورية الهلنستية الطابع والتى عكست مضمون الثقافة الشعبية لمصر آنذاك.

من أهم اللوحات التى تحتوى على مناظر أسطورية ورموز متعددة تخدم مفهوم العقيدة الجديدة، منظر للوحة من العاج على وجهين (شكل ١٩٢)، الوجه الأول تبرز

فيه شخصية هيليوس إلى الشمس الواقف جهة اليسار على عربة يجرها الحيوان الأسطوري الكنتاور Centauros على البحر حيث يوجد ثلاثة من الـ Tritons تريبتون وهم من آلهة البحر يمارسون الرياضة داخل البحر بجوار بعض الكائنات البحرية - من المفترض أن التريبتون من أتباع الإله بوسيدون ولكنهم هنا يعبرون عن مفهوم التراكيب المختلطة التي سادت في التراث الديونيسي في الفترة المتأخرة. أما هيليوس فيحمل في يده اليسرى الشعلة الخشبية Thyrsos (أحد الرموز الديونيسية) وفي يده اليمنى يحمل كأس الكنثاروس Kantharos، ويسانده أحد الساتير باهتمام واضح في نظرته إلى الإله، أما الكنتاور فنجدته يحمل كنثاروس كبير مملوء بالخمير المقدس. في النصف العلوي نجد فارس صغير يتقدمه أحد الساتير ينفخ في آلة موسيقية Whelk-blowing، وهي من المحتمل أن تعبر عن الفداء الإلهي الروحاني الخاص بالاحتفالات الديونيسية، هنا يظهر أحد الساتير في مرحلة وسطى بين هذا المنظر والمنظر العلوي، ويبدو وكأنه هابط أو صاعد إلى السماء، يحمل في يده دلو من الخمر المقدس، ويحمل فوق كتفه سلة فواكه وهي أحد الرموز الغنوسية - المسيحية ويبدو أنه قادم بها من السماء إلى المؤمنين على الأرض، والذي يمثلهم هذا الفارس الذي يتبع الساتير، ويبدو ذلك واضحاً إذا ما نظرنا إلى الجزء العلوي من المنظر، فنجد فيه منظر جمع ثمار الفواكه والكروم وعملية عصر العنب وتجهيز الخمر المقدس حتى يصل إلى تلك العربات التي تجرها الثيران تمهيداً لوصولهم إلى الأرض. تلك التراكيب بين الخمر المقدس والوسيط (الساتير) وسلة الفواكه ومفهوم الفارس الصاعد إلى السماء، بالإضافة إلى التراكيب المختلطة بين مخصصات الإله أبوللو وديونيسوس وهيليوس، كانت تعتبر من المفاهيم الدينية في العقيدة الغنوسية - المسيحية المبكرة، والتي استوحت بصورة غير مباشرة من الشعر الأورفي الذي كان من أهم أسس الاحتفالات الديونيسية التي كانت تدل على معاني الخطيئة والمعاناة والموت والهروب من الجحيم عن طريق التدخل الإلهي المباشر على البشر أو بتجسيد مفهوم العناية الإلهية كأحد الموضوعات التي كانت محور تعاليم تلك الفترة حوالي منتصف القرن الخامس وحتى منتصف القرن السادس الميلادي.

الوجه الثانى من اللوحة يحمل نفس التراكيب الكونية المعبرة عن العلاقة بين البحر والأرض والسماء، فنجد فيه الشخصية الرئيسية هى سيلين Selene إلهة القمر، وهى من أنصاف الإلهى فى الميثولوجية اليونانية، وتظهر راكبة عربية يجرها اثنتان من الثيران إلى أعلى من داخل أعماق البحر المملوء بالكائنات البحرية المصاحبة لها والمحيطة فى نفس الوقت بالإله Thetis ثيتس التى تستقر أسفل المنظر مستندة على صخرة وهى عاربة فى الجزء العلوى من الجسم، وتمسك بقرن الخيرات فى يدها اليمنى واحد الكائنات البحرية فى اليسرى. نلاحظ أن الإلهة سيلين تمسك فى يدها الشعلة الخشبية، وهى تقابل المنظر الآخر لهيلوس، كذلك نجد فى حركة استعداد مواكبة لحركة العربة وللثيران، كذلك الرداء الذى ترتديه يبدو مواكباً لذات الحركة حيث اصطنع منه الفنان شكل الهالة فوق الرأس المعبر عن روح العصر فى تصوير الآلهة والقديسين. ويظهر فوق الثيران أحد الساتير عارياً متجهاً جهة اليمين يستعد لينفخ فى آلة موسيقية وهو فى نفس الوقت يمسك بيده اليسرى اللجام الذى يجر الثيران، وبجانبه نجد سيدة عاربة تحمل صينية فارغة، الجزء العلوى من المنظر نجده يمثل الكائنات السماوية، فنجد اثنتين من المخلوقات متكأين أسفل شجرة زيتون يحتمل أنهما يمثلان أنصاف الآلهة Horai المختصين بالمحصولات الموسمية وجلب الخيرات فى الفصول الأربعة، على اليمين نجد إيروس وهو يهز جزع شجرة الزيتون ليصنع منه أكاليل الزهور للفوز الإلهى للمؤمنين، وعلى الجانب الأيسر نجد أفروديتى داخل الصدفة معبرة عن مولد الآلهة من العدم، وأسفل إيروس نجد كلب صغير يلتقط ثمرة زيتون من أيدي إحدى الآلهة Horai ويبدو أنه ليس له علاقة بالمنظر. ويندرج التعليق على موضوع اللوحتين عموماً تحت مفهوم هبوط وصعود الآلهة وبصفة خاصة التركيز على أنصاف الآلهة الذين يحملون الصفتين الإلهية والبشرية فى الأساطير اليونانية، كما أن المنظر يوحى بتجديد أهم الرموز المسيحية المستخدمة بعد ذلك وأن دورها فى الميثولوجية اليونانية قد لا تختلف كثيراً عن مفهومها فى المسيحية وبصفة خاصة استخدامات الخمر المقدس والكنثاروس وشجرة الزيتون والفداء الإلهى للساتير وغيرها من الرموز المختلفة.

من الموضوعات الفادرة والطريقة التي صورت على العاج القبطى، لوحة من العاج لممثلة مسرح تجيد تجسيد بعض الشخصيات التراجيدية والكوميديّة معاً (شكل ١٩٣)، السيدة ترتدى خيتون سميك مربوط من المنتصف بشريط معقود، وفوق الخيتون نجد عباءة ملفوفة فوق الكتفين. تحمل سيف فى جانبها الأيمن وتمسك بيدها اليمنى آلة الليرا بسبعة أوتار، وفى اليد اليسرى تحمل ثلاثة أقنعة مسرحية ما بين تراجيدية وكوميديّة، وترتدى قناع غريب الشكل يبدو وكأنه سلة مقلوبة ذات شرائط تتطاير إلى الخلف، شكل الشعر يبدو مستعاراً (باروكة). تقف السيدة ومخصصاتها بداخل إطار زخرفى رائع فى الشكل والصنعة وهو عبارة عن شريط من أوراق الأكانتوس المفتوحة، كبيرة ومنحوتة بشكل دقيق وعميق ومتناسق، وهو يؤكد أن القطعة ليست من التراث الشعبى، بل أنها نفذت خصيصاً لتلك الممثلة وملاح شخصيتها لها. وقد فسر بعض العلماء هذا الموضوع على أنه لقطة مسرحية لتلك الممثلة التى عرفت بالباننوميم Pantomime تمثل فيها الشخصيات التى تمسك بالأقنعة الخاصة بهم، وهو أداء تمثيلى شائع فى المسرحيات الإغريقية، ولكن الغريب فى الأمر أن تكون الممثلة سيدة، وهذا المجال فى الفترة ما بين القرنين الخامس والسادس الميلاديين ظهرت فيه تلك النوعية من النساء يقمن بأداء أدوار مسرحية خاصة فى الاحتفالات التذكارية والدينية وقد واكب ذلك شهرة الممثلة الإمبراطورة ثيودورا زوجة الإمبراطور جستنيان وبالتالي رجع بعض العلماء أن تكون تلك القطعة خاصة بها أو أن شهرة الممثلات فى تلك الفترة جعلت إحداهن تطلب أن تحت على العاج بتلك الطريقة المقننة، على العموم فالقطعة لا تزال تحمل اختلافات عديدة فى تفسيرها، ولكن أهم هذه الاختلافات أن القطعة من مصر وأنها تحمل أسلوب لفن النحت المصرى فى القرن السادس الميلادى الذى تميز بوجوه ممثلة بدون تعبير، مع الاهتمام المتزايد بالزخارف الطاغية على عناصر العمل، جميعها مميزات للنحت العاجى فى مصر خلال القرن السادس الميلادى، فهل كان فى مصر آنذاك ممثلات ذو شهرة كبيرة تواكب إتقان هذا العمل؟

بجانب هذا الكم من الموضوعات الأسطورية القديمة فى العاج القبطى، سيطرت كذلك بعض الموضوعات المسيحية فى مصر آنذاك على بعض القطع، من أشهر تلك القطع نموذج القديس أبو مينا بين الجميلين وجانب من قصة حياته، المنظر مصور فوق

صندوق Pyxis ينقسم إلى منظرين (شكل ١٩٥)، الأول خاص بقصة استشهاد أبى مينا فى تسلسل قصصى رائع، يبدأ بمنظر المحكمة، ونجد فيه القاضى أو الحكم يجلس فوق كرسى بدون ظهر منحنى ناحية اليسار ويمسك كتاب الحكم بيمينه، وعلى يساره نجد سلة ليست ذات علاقة بالموضوع، وعلى يمين الحاكم نجد منظر إعدام أبو مينا، الذى يبدو فيه بدون ملابس فى النصف العلوى من الجسم ورداء فقير يستر عورته من أسفل، وهو منحنى فى وضع الإعدام مربوط الأيدي من الخلف، ويقف أمامه القائم بإعدامه يرتدى تونيكاً قصيرة ذات حزام وسروال طويل، ويرفع سيفه ويجذب مينا من شعره ويهم بقطع رقبتة، خلف القديس مينا وإلى أعلى قليلاً نجد الملاك فى وضع طائر يستعد لاستقبال روح القديس مينا عقب إعدامه، وعلى يمينه نجد تل صغير وشجرة، ويبدو أنهما من أساليب استغلال الفراغات المحيطة بالمنظر أو فواصل بين المنظرين.

المنظر الآخر نجد فيه القديس أبى مينا فى مشهده الشهير بين الجميلين يرتدى تونيكاً قصيرة وحذاء طويل وعبرة عن Chlamys المزينة بـ Tabion وحول رأسه هالة، ويقف عند مدخل أو هيكل جنازى شبه الناسكوس الخاص بحالات الخلود قائم على عمودين ذى بدن معقود، وهى حالة فنية معروفة فى الفن القبطى تدل على القداسة، أو تدل على أن هذا الهيكل يمثل المكان المقدس الذى دفن فيه القديس وأصبح رمزاً للحجاج المسيحيين فى مصر والعالم البيزنطى فى الإسكندرية، إلى جواره وعلى الجانبين يقف جمع من الحجاج وكأنهم يقتربون من الهيكل وهذا الجمع مكون من سيدتين من اليسار ورجلين من اليمين.

الصندوق يصور جانباً من حياة القديس أبى مينا فى مقبرته فى مصر، وهو نموذج معتاد العثور عليه فى ثلاثة مراكز هامة فى تلك الفترة ما بين القرنين الخامس والسادس الميلاديين، هم الإسكندرية وسوريا والقسطنطينية، وهى مناطق شهدت شهرة أبو مينا، والمنظر يؤكد أن الصندوق نُحت فى الإسكندرية وأنه نموذج من القرن السادس لتلك النوعية من المشغولات الفنية المرتبطة بمواسم الحج لدير القديس أبى مينا فى الإسكندرية، كذلك نجد أن أسلوب نحت الملابس والوجوه الممتلئة وغياب القياسات الجسمانية، جميعها ظواهر نحتية عثر عليها فى مصر على العاج والنسيج، وهذا بالتأكيد لا يمنع أن بعض العلماء ذهبوا على اعتبار أنه من الصعب تحديد الفواصل

الفنية لصور أبو مينا بين المراكز الثلاثة التي شهدت اهتمام خاصة بقصته، كذلك وجود أماكن مقدسة له في تلك المناطق، ولكن تركيبة المنظر الخاصة بحالة الإعدام ومنظر التقديس ما هي إلا تراكيب موضوعية تخدم مفهوم المسيحية في مصر، وبصفة خاصة لحظة الاستشهاد ثم الفوز بالتقديس في العالم الآخر، وهي فكرة واكبت التعاليم الغنوسية المسيحية في مصر خلال القرن الخامس والسادس وضرورة البحث عن حالة تقديس للمسيحيين الأوائل الذين ضحوا بأرواحهم في سبيل العقيدة الجديدة وهو مفهوم استمر في الفن القبطي حتى الفتح العربي.

أيضاً اتجهت الموضوعات المصورة على العاج إلى تصوير المسيح وجانب من معجزاته الشهيرة، فلدينا مشط من العاج محفوظ في المتحف القبطي (شكل ١٩٩)، عليه زخارف نحوية بارزة تبين جانب من بعض معجزات السيد المسيح، مثل إقامة لعازر من موته، وشفاء الأعمى، ويتبع فيها الأسلوب الشعبي الذي تميزت به منحوتات القرن السادس الميلادي. أيضاً لدينا لوحة من العاج عبارة عن ميدالية دائرية يحتمل أنها قلادة لعقد، بداخلها صورة نصفية أنمية لقيسة أو متضرعة في حالة ابتهاج، واللوحة تحمل مواصفات تصوير الوجوه في القرن الخامس، مثل الوجوه الممتلئة والالتزام بغطاء الرأس وأنسيابية العيون والفم الصغير، كما نلاحظ عدم وجود قياسات جسمانية واضحة بين الجسم والأيدي، وتبدو القطعة من أهم المنحوتات العاجية التي تؤكد انتشار خام العاج واشتراكه في العديد من الأعمال الفنية.

كذلك من المتحف القبطي الذي يحتوى على العديد من النماذج العاجية المختلفة في الفن القبطي، نجد صندوق خشبي للزينة في خلفياته زخارف عاجية عبارة عن حشوات رقيقة بنقوش ملونة تصور سيدتين تستعدان للزينة داخل هيكل أنيق مزود بستائر (شكل ٢٠٠)، ويبدو أن هذا الطراز السورى الأصل قد نفذ في مصر منذ حوالي القرن السادس تقريباً، وشاع استخدامه في العصر الإسلامي بعد ذلك وهو يمثل واحداً من أهم أساليب الزخرفة المركبة من العاج وأنواع غالية الثمن من الأخشاب من الارو والزان وخشب الأبنوس الأسود. وفي بعض الأحيان كانت تطعم الزخارف ببعض الأحجار الكريمة والفيروز بجانب الحشوات العاجية، فقد كان من الفنون المتألقة في

مصر، ولم نعثر على نماذج شعبية منه بل أن معظم النماذج التي عثر عليها تعبر عن أنه صنع لطبقات متميزة نظراً لارتفاع أثمان الخامات المستخدمة شكل (٢٠١، ٢٠٢). وقد أصبح العاج منذ القرن السادس الميلادي يدخل كحشوات خارجية في المصنوعات الخشبية، بل أنه احتل مكانة مميزة وثابتة في ديكورات الكنائس وبصفة خاصة الأبواب والأحجية الخاصة بالهيكل الأوسط وحامل الأيقونات، ولكن لا يمكن الجزم بدقة تلك الصناعة بصورة كبيرة إلا مع دخول العرب إلى مصر، فقد عملوا على جلب العاج بكميات كبيرة الأمر الذي جعله في متناول الجميع مما زاد من استخدامه وازدهار فنونه.

ولم تكن المشغولات العاجية قاصرة على الصناديق واللوحات والحشوات الخشبية، بل استخدمت في عمل مجموعة من الأواني وبعض الحليات مثل الأساور والخواتم (شكل ٢٠٣)، ولدينا في المتحف القبطي بعض الأواني التي نحتت عليها مناظر دينية مثل قصة بشارة العذراء، وأنية مخصصة للكحل الخاص بالزينة عليها بعض الزخارف الهندسية (شكل ٢٠٤)، كما أن العاج استخدم كلوحات لحمل بعض النقوش الكتابية. ولكن من أقدم استخدامات العاج في العصر المسيحي، استخدامه الجنائزي، فقد عثر على بعض اللوحات العاجية الصغيرة التي تصور مجموعة من الحوريات العاريات الهائيات الراقصات في أوضاع كلاسيكية تبعث جانب روحاني ملائكي (شكل ٢٠٢، ٢٠٣)، وهو المفهوم الذي فسره بعض العلماء على أنه استخدام غنوسى وضمن الأسرار المقدسة، ولم يفسر إلى الآن وظيفة تلك اللوحات في المقابر وبصفة خاصة مقابر مدينة أنتينوى التي اكتشفها (جايت) في أواخر القرن قبل الماضي، عموماً فإن وظيفة تلك اللوحات تعطى انطباعاً عن مقدار التغير الذي أصاب الفن عموماً بالاهتمام بالمفاهيم الروحانية، وأن هؤلاء الهائيات مثل ربات الفنون أو هن يمثلن نماذج من الوسائط الإلهية الذين يحملون العناية الإلهية ويحرسون بها المتوفى المؤمن، ولدينا في المتحف القبطي العديد من تلك النماذج التي عثر عليها في بعض المقابر القبطية، وهي ترجع إلى القرن الرابع الميلادي تقريباً.

أما الاستخدام الأخير للعاج فكان المرسوم منه، وهي مجموعة من اللوحات العاجية محفوظة في المتحف القبطي تعود تقريباً إلى القرن الرابع أو الخامس الميلادي،

ويحتمل أنه قد تم العثور عليها فى مقبرة لفنان أو هى لوحات لم يتم نحتها بعد، فقد تم تلوينها بالخطوط الحمراء والسوداء، وهى تمثل بعض المناظر الطبيعية الصماء، فعلى إحداها نجد بطة وسط بعض النباتات وزهرة اللوتس، وعلى الأخرى غراب أو نسر فوق شجرة مورقة بأزهار، والثالثة نجدها تصور أحد الملائكة على هيئة كيوييد يرتدى عباءة أرجوانية ويحمل سلة فواكه ربما يقدمها للمتوفى، فكيوييد وهذه الرموز كانت أحد المخصصات الجنائزية فى الفن الميسى فى مصر وخارجها (شكل ٢٠٨).

من هنا نجد أن خام العاج من المواد العضوية التى اهتم بها المصريون بصورة كبيرة منذ أقدم العصور وحتى الفن القبطى، وأنه من السهل أن نتتبع تداخلات هذا الخام فى العديد من اللوحات والمشغولات اليدوية الفنية التى تعكس قدرة الفنان المصرى على إنتاج أعمال دقيقة ورائعة تحت أى ظروف قهرية تحاول أن تعطل قوة الدفع الثقافية أو الفنية.

ثانياً: المشغولات الخشبية

احتلت المشغولات الخشبية جانباً هاماً من تطور الفن القبطى فى مصر بل يمكن القول بأن المصريين لم يظهروا إنتاجهم الفنى المعبر عن إبداعات فنية غاية فى الدقة والروعة للنحت الخشبى إلا مع بداية العصر الميسى فى مصر، وهذا لا ينفى أنه موروث قديم عند أجدادهم الفراعنة منذ أقدم العصور، ولكن كمية المنحوتات الخشبية التى عثر عليها فى مصر وتعود للفترة الميسى فى مصر قد تفوق مثيلاتها فى عصور أخرى، وهى كافية لتعبر عن تمكن الفنان المصرى من هذا الخام وكذلك توافر أنواعه المتميزة فى مصر فى تلك الفترة مثل خشب الجميز والنبق والسنط والأثل والنخيل والدوم، بالإضافة إلى استيراد أنواع أخرى من الخارج مثل الأرز وخشب الجوز والبلوط والساج، وهى أنواع كانت مستخدمة قديماً، وبالتالى تعود الحرفى والفنان المصرى على استخدامها فى تزيين الأثاث المنزلى وصناعة الأبواب والهيكل والسقوف الخشبية بالإضافة إلى الأعتاب والأحجبة الهيكلية، وكذلك بعض الأدوات الخاصة بحياته اليومية، كما أنه استخدم الأخشاب فى عمل أفاريز زخرفية تحمل

زخارف كتابية أو نحتية بارزة محاطة بأفاريز هندسية أو نباتية. تلك الاستخدامات تطلبت بالطبع أعمال نجارة على قدر كبير من الدقة والحرفية المطلوبة، وهي مهنة عثر عليها في مصر بصورة كبيرة ولا سيما في العصر الروماني المتأخر والفترة المسيحية حتى الفتح العربي.

من أهم الموضوعات التي استخدمت في الزخارف الخشبية الموضوعات النيلية المستوحاة من الاحتفالات المصرية بإله النيل، وهي المناظر التي تجسد خيرات مصر بصفة دائمة، وفي بعض الأحيان استخدم الفنان الألوان من أجل إضافة جانباً من الواقعية على العمل الفني، فيتم تلوين الزخارف النباتية والأشجار والأشكال الهندسية بألوان متضادة حتى يحقق نوعاً من الانسجام بين الألوان وعناصر نحت اللوحة. ويجب أن نؤكد أن ظاهرة تلوين الأخشاب أو تطعيمها بالذهب أو الفضة كانت نوعاً من الممارسات اللونية القديمة، ويحتمل أن حالة التدهور الاقتصادي جعلت الفنان يلجأ إلى الألوان بدلاً من استخدام الذهب والفضة. في المتحف القبطي لدينا بورتريه مرسوم على لوحة خشبية لسيدة في وضع جنائزي، وهو يمثل أولى المراحل الفنية التي تم التعامل بها مع الأخشاب بواسطة الألوان، وهو تأثير ربما كان نابعاً من ظاهرة تصوير البورتريهات الشخصية في العصر الروماني في مصر، ولكن التطور الآخر الذي حدث بعد ذلك، هو البدء في نحت تلك الأشكال المرسومة، وهو ما نجده على سبيل المثال في جانب من الصور النيلية الأسطورية لأحد التماثيل (سوبك) أو إله الشر أو الإله المحب لسكان مدينة الفيوم عموماً، وبالتالي أصبح التمساح رمزاً للشر وهو رمز مركب بين اتخاذه كحامى من الشر، أو هو جزء من المركبات العضوية لنهر النيل، وبالتالي انتشرت زخارفه في الفن القبطي عموماً وبصفة خاصة المنحوتات الخشبية، التي تصوره دائماً يسبح في مياه النيل وسط أزهار اللوتس ونباتات مختلفة (شكل ٢٠٩).

هذا الاستخدام يعود إلى القرن الرابع الميلادي، وقد غلب عليه إضفاء بعض الرموز المسيحية مثل الأسماك وبعض الطيور وأشكال علامة عنخ والصلبان. كما احتلت مناظر الصيد جانباً هاماً من تلك المشغولات الخشبية (شكل ٢١٠، ٢١١)، فالصيد هنا كان نوعاً من المغامرة الروحية للراهب أو المؤمن، وهو اختبار ديني للقضاء على شهواته ورغباته المتمثلة في نوعية الحيوان الذي يرغب في قتله

والسيطرة عليه، فأغلب تلك الحيوانات كانت أسطورية أو حيوانات شرسة قوية من الأسود والدببة والنمور والثعابين وغيرها، وبالتالي فإن مهنة الصياد وحرفته في الفن قد انتقلت من الجانب التزييني الذي يعبر عن القوة الدنيوية في العصور القديمة واليونانية الرومانية، إلى وظيفة جديدة تعبر عن القوة الروحية في الفن القبطي، لذلك ارتبطت بصورة كبيرة بالإنتاج الفني سواء في التصوير الجداري داخل القلايات أو في المنحوتات الخشبية، أو في الزخارف النسيجية.

ومن الموضوعات الشهيرة التي صورت على الأخشاب أيضاً صور دخول المسيح المنتصر إلى مدينة أورشليم وسط ترحيب الجموع من أهالي المدينة وهي تحمل سعف النخيل رمز الانتصار والسلام والخير الذي عم عليهم بوجود المسيح بينهم، تلك اللوحة المحفوظة في المتحف القبطي (شكل ٢١١) تمثل نوعاً من الأسلوب الشعبي في نحت الأخشاب، فعلى الرغم من حجم العمل والأشخاص المصوريين والذي يصل عددهم حالياً على اللوحة إلى عشرة أشخاص، وربما كان أكثر من ذلك في اللوحة الأصلية، إلا أن أساليب الحركة والعمق قد تبدو شعبية إلى حد ما من ناحية الملابس وحركة الأيدي والخشونة الواضحة في أسلوب النحت وبصفة خاصة في الجزء الذي صور فيه المسيح، والذي حاول الفنان أن يعبره بكثير من الزخارف في الخلفية، وبالتالي فإن العمل على ضخامته من الناحية الموضوعية إلا أنه نموذج للفن المحلي في مصر، وقد استعاض عن ذلك الفنان بالنقش العلوي الذي يوضح الحدث، وهو أسلوب استخدم كثيراً في القطع الفنية التي توضع في الكنائس وتكون مرآة من المشاهدين، ومن ثم يمكن إدراك المعنى دون الخوض في التفاصيل الفنية للوحة. هذا الأسلوب يزيد من مفهوم المحلية في مصر تقريباً خلال القرن الخامس الميلادي.

وقد استخدمت المشغولات الخشبية أيضاً في موضوعات التكريس للأساقفة والقديسين وهو تصوير القديس وسط فجوة منحوتة على أشكال متعددة إما هيكلية - بيضاوية مثل الحنية أو دائرية أو مستطيلة الشكل، يصور بداخلها القديس إما واقفاً مثل صورة القديس شنودة من القرن السادس الميلادي يحمل في يده الكتاب (الإنجيل) (شكل ٢١٣، ٢١٤)، هذا الوضع عُرف بوظيفة التكريس. وفي بعض الأحيان يصور القديسين حاملين إما الصليب الطويل (الملائكي) وحول رؤوسهم هالة القديس، أو يرتدون تاجاً

إلهياً (مثل تاج الإلهة تيخى أو إيزيس) ويحملون بعض أغصان الزيتون وسلة مملوءة بالفواكه، واستمرت تلك الظاهرة منذ القرن الخامس تقريباً وحتى القرن العاشر الميلادى كظاهرة فنية تستخدم من خلال المشغولات الخشبية (شكل ٢١٧، ٢١٨).

إن أهم الاستخدامات الخشبية الباقية إلى الآن من الفن القبطى، هى صناعة الأثاث والأبواب والهيكل الخاصة بالكنايس المصرية، والتي احتفظت - رغم حالات التجديد والتعديل لها منذ تلك الفترة إلى الآن - بالعديد من النماذج القديمة التي تعبر عن إمكانية الفنان المصرى فى الفترة المبكرة من إتقان وتوظيف خام الأخشاب وزخرفته ومشغولاته الفنية لخدمة العقيدة الجديدة، فلدينا على سبيل المثال أقدم القباب الخشبية التي توضع فوق المذبح خلف الهيكل أو حامل الأيقونات، وهى لا تزال محفوظة فى المتحف القبطى بعد ما عثر عليها فى كنيسة أبى سرجة بمصر القديمة (شكل ٢١٦)، والتأريخ المحتمل لها يعود للفترة ما بين القرنين السابع والثامن الميلاديين، القبة قائمة على قاعدة مربعة الشكل يحملها أربعة أعمدة ذات قواعد مربعة الشكل محدد بإفريز نحتية أسطوانية الطابع، يحتمل أن القبة كانت ملونة لوجود بعض آثار السنكو أو الطبقة الجصية التي توضع قبل الألوان، ويحتمل أن تكون وظيفة التلوين على السنكو نوعاً من إخفاء رداءة نوعية الأخشاب المستخدم والذي يبدو واضحاً فى القبة دون بقية أخشاب القاعدة والأعمدة.

ومع دخول العرب مصر وبصفة خاصة فى العصرين الفاطمى والأيوبي، ازدادت حركة المشغولات الخشبية وبصفة خاصة الأبواب والنوافذ والهيكل، وشهدت الكنائس تطوراً واضحاً فى استخدام اللوحات الفنية المفضضة والمحشوة بالعاج فى أشكال هندسية ونباتية وموضوعية أيضاً، ويحتفظ المتحف القبطى بالعديد من تلك الأمثلة التي تعود لفترة ما بعد القرن الثامن الميلادى تقريباً حتى القرن العاشر الميلادى فى أشكال مختلفة من الأبواب والهيكل عثر عليها فى بعض الكنائس المحيطة بالمتحف حالياً، مثل كنائس القديسة بربارا وأبى سرجة والمعلقة والأنبا تادرس وغيرها (شكل ٢١٥).

مما لا شك فيه أن أساليب النحت على الأخشاب كانت تخضع بصورة أكيدة لنوعية الخام المستخدم، وبالتالي فإن الفنان الماهر هو الذى يتغلب بأسلوبه الفنى على عدم إبراز رداءة الخشب نفسه، هذا المفهوم جعل هنا نوعاً من السطحية فى أغلب

الأعمال الفنية الزخرفية، تلك السطحية توضح عدم إبراز العمق فى اللوحة بالمقارنة بالأفاريز المنحوتة على الأحجار، ويضاف إلى ذلك أن نوعية نسيج الخشب وعروقه قد تجبر الفنان على عدم إبراز تفاصيل دقيقة مثل ملامح الوجوه وثأيا الملابس وبعض الزخارف الأخرى، وعلى الرغم من كون ذلك سمة فنية فى الفن القبطى عموماً فى تجريد وتحوير الأشكال الفنية والاتجاه إلى الرمزية الصماء، إلا أن وظيفة الخام هنا قد تزيد هذا الاحتياج وتثبتته، وهو الأمر الذى جعله يلجأ إلى استخدام الألوان والسكوك على الأخشاب لتفادى تلك العيوب، كما أنه لجأ بعد ذلك فى الفترة المتأخرة (نهاية القرن السادس وحتى الثامن الميلادى) إلى استخدام الرموز الهندسية والنباتية بكثرة لتفادى تصوير الأدميين والحيوانات والانحناءات المواكبة لصورهم، حتى أن النباتات اتخذت شكلاً هندسياً إلى حد ما، هذا المفهوم جعله فى مرحلة أخرى يستخدم الترصيع أو التطعيم بالعاج أو الأخشاب الغنية مثل الأبنوس الأسود لتكوين أشكال هندسية غاية فى الدقة، ساعده على ذلك المفاهيم الإسلامية فى الفن العربى التى اهتمت بالزخارف الهندسية والنباتية بصورة كبيرة وازدهر هذا النوع من المشغولات الخشبية منذ القرن العاشر تقريباً وحتى بدايات القرن الثانى عشر الميلادى (شكل ٢١٩، ٢٢٠، ٢٢١).

ثالثاً: فن الأيقونة

تعتبر الأيقونة ودورها فى التعليم المسيحى المبكر من الأمور السرية ذات الطابع الخاص بمفهوم الروحانيات والخيال الدينى، ويبدو دورها الهام فى المجتمع نابعاً من دورها الأساسى فى الكنيسة فى الفترة المبكرة، ولا سيما فى كنائس القديسين والشهداء الأوائل وارتباط صورهم بمفهوم طقسى خاص جداً بهم فى إطار العقيدة وممارستها الدينية. من هذا المنطلق ظهرت الأيقونات كلوحات تصويرية لها أداء طقسى دينى ليس على مستوى الكهنة والشمامسة والرهبان، بل وصل فى تبجيل كبير للمستوى الشعبى الذين اتخذوا من الأيقونة سلاحاً للحماية وهدفاً للخلاص ووسيلة ذاتية خاصة بالتضرع والاستجاء الأخير، فلا يمكن الاندهاش حينما يشترك المصريون على اختلاف عقائدهم منذ العصر الفرعونى القديم وإلى الأبد، فى البحث عن الوسيط الإلهى أو البشرى

والسعى إليه يصلون أمامه (الأيقونة أو ضريح أو قبر) ويقومون بتقبيل هذا الشيء أو لمسها أو إيقاد الشموع له أو حرق البخور أمامه، فإن هذا التبجيل الشعبى سمة من سمات الموروثات الشعبية القديمة، وليس هناك ارتباط دينى بين تلك الممارسات ومقومات العقيدة ذاتها، فالعقيدة مهما كانت محلية أو علمية، فى مصر لابد لها أن تخضع لهذا الموروث الشعبى الذى يبادر بالسيطرة والتوغل والتأثير فيها بشئ يكاد فى فترة لاحقة أن يصبح جزءاً هاماً من نسيج العقيدة ذاتها.

اختلف العلماء فيما بينهم فى تحديد أصول هذا المفهوم الأيقونى فى المسيحية، فأصل كلمة أيقونة فى اليونانية εἰκών وهى تعنى الصورة المرسومة، لكن يحدد هذا الرسم عن غيره من الرسومات الجدارية، فى أن εἰκών لابد أن ترسم على لوحات خشبية، ولابد أن تكون بورتريه شخصى أو موضوع بشرى، وفى الحقيقة فإن التعاليم الكنسية والشعائر الدينية حاولت أن تبحث عن فارق بين البورتريهات الشخصية الجنائزية المستخدمة فى العصر الرومانى، وبين مفهوم الأيقونة التى تعبد وتقام لها الشعائر الدينية وتكرس من أجلها الكنائس فى العصر المسيحى، ولكن هل كان هناك بالفعل اختلاف جوهري، وهل توصل العلماء إلى حدود معينة للفصل بين أهمية الصورة الدينية - الطقسية فى التراث المصرى وبين المفهوم الذى رغبوا فيه فى الغرب المسيحى؟

فى الحقيقة هناك اختلافات كبيرة حتى الآن، ولا نريد أن نخوض فيها، وذلك لأنها تحمل العديد من وجهات النظر اللاهوتية، وهو ما نحاول أن نتجنبه فى هذه الدراسة، ولكن يجب أن نناقش هذا المفهوم من خلال تطور حركة الفن عموماً فى مصر والعالم المسيحى. فالأيقونة نموذج تصويرى لشخص مات وانتقل بأعماله الخيرة الإيمانية إلى العالم الآخر، ومن ثم صار قدوة، وصارت أعماله مثلاً يحتذى به عبر الدهر، ولأن تلك الأمثلة قليلة فى العصر المسيحى المبكر، ولأن هؤلاء الأشخاص حملوا على عاتقهم مصير المسيحية، فإن الاتجاه نحو تقديسهم وبناء الكنائس لهم والاحتفال بهم سنوياً، هو شئ تم ممارسته فى مصر قبل أى ولاية أخرى من الولايات الرومانية، ولأن المصريين تعودوا تصوير موتاهم والاحتفاظ بصورهم فى مقابرهم. وبما أن المسيحية - الغنوسية انتشرت فوق مقابر هؤلاء الشهداء المبكرين المباركين، فقد نتج عن ذلك

إحياء فنى متواصل ومتوارث فى أن تمارس الصورة الشخصية ضغوطها الإلهية والروحانية على مفهوم الممارسة آنذاك، وبالتالي فإن الوجود التصويرى فى المقابر أو الكنائس المقامة فوق رفات شهيد للتذكير به، ما هى إلا تطور طبيعى لمفهوم الأئمة والبورترهات الشخصية ذات الطابع الجنائزى فى مصر آنذاك.

ونعتقد أنه ليس هناك اختلاف واضح بين مفهوم البورتره والأيقونة فى كونها ظاهرة محلية فنية مصرية الطابع، نبتت فى المقام الأول بارتباط طقسى جنائزى ثم تحولت إلى شكل احتفالى ثم صارت نموذجاً تعبيرياً فى الفترة اللاحقة. ولكن يجب أن نشير هنا إلى الاعتقاد السائد بأن جميع الصور المسيحية عموماً الموضوعية أو الشخصية أو الأسطورية التى تنتمى للعقيدة المسيحية قد تتدرج تحت لفظ أيقونة، وهو الأمر الذى جعل بعض العلماء يبتكرون مصطلح (الأيقونوجرافية) على فن التصوير المسيحى فى مصر. هذا الاتجاه، يبدو عام فى الصور الجدارية والأيقونات ويحاول أن يستعد بها عن المفهوم الوثنى عموماً. ولكننا هنا سوف نختص بالأيقونة كصورة شخصية واقعية أو مثالية أو تخيلية، ولكنها قادرة على الانتقال من مكان إلى آخر، لديها تأثير دينى وعقائدى شعبى وهى تختلف عن الصور الجدارية فى القلايات والكنائس التى تخدم أموراً أخرى فى العقيدة المسيحية آنذاك.

على الرغم من أن مصر كانت بعيدة كل البعد عن حملات تحطيم الأيقونات فى القرنين الثامن والتاسع الميلاديين، إلا أننا لم نعر على أيقونات مبكرة فى مصر تساعدنا فى البحث عن أصول تلك الظاهرة الفنية - الدينية، ويحتل بأن مفهوم الاستهلاك المستمر للأيقونة فى المنازل والكنائس قد ساعد على عدم بقائها فترة زمنية كافية، وهو يختلف عن مصير البورترهات الجنائزية المحفوظة داخل المقابر المغلقة، ولكن على الرغم من ذلك هناك نص فى (الأبوكرافيا) المصرية يرجع إلى نهاية القرن الثامن الميلادى يخبرنا برؤية متكاملة عن الممارسات الدينية والوجود الفعلى للأيقونة تقريباً منذ البدايات الأولى للمسيحية فى مصر، والخاصة بأيقونة (إيكوميدس) أحد أصدقاء يوحنا الإنجيلى التى زينت بأكاليل من الزهور والورود وزينت على جانبيها بالشموع ووضع أمامها المذبح، تلك الأمور الوصفية فى الأبوكرافيا توحى بأن تلك الممارسات الدينية كانت قائمة فى الفترة المبكرة من المسيحية تجاه الأيقونة.

ويمكن أن نضيف إلى ذلك الاهتمام المبالغ فيه قبل الأباطرة في ترتيب تماثيلهم الشخصية في المعابد بهالة من العظمة والمجد عرفت آنذاك بلوحات Lauraton (من Laurus) أى لوحة المجد للإمبراطور، تلك الأعمال ساعدت بطريقة غير مباشرة في تثبيت مفهوم الأيقونة وتبجيلها في مقابل التبجيل الوثني للبهوات الرسمية للأباطرة.

إن مصرية تلك الأيقونات يمكن الاستدلال عليها من قبل الغنوسيين الذين ذهبوا في تبجيل الشهداء والقديسين والعظماء في الفلسفة والدين بوابل من الطقوس والممارسات الدينية، وإذا كان التبجيل لديهم قائماً في كنائس الشهداء كما سبق وأشرنا، فإن التبجيل الحقيقي كان في صور القديسين والفلاسفة اليونانيين أمثال أفلاطون وأرسطو وسقراط، بجانب صورة المسيح، تلك الأمور يمكن الاستدلال عليها من خلال إشارات أريانوس وترتليانوس عن طوائف الكريوكراتسيين والباسيليديين والغالنتيين الذين مارسوا الطقوس الغنوسية في مصر وكان لهم دوراً حقيقياً في تثبيت العقيدة المسيحية بشكل محلي خاضع للموروث العقائدي المصري القديم، فيمكن القول بأن تحديث القناع الجصى بالصور السطحية قد جاء مواكباً لأفكار هؤلاء الغنوسيين الذين كرهوا التجسد في كل شيء واهتموا بالصورة البشرية السطحية غير المجسدة، وذلك لأنها كانت تتفق مع ميولهم العقائدية وممارستهم الروحية، ويبدو أن الأفلاطونية الحديثة كانت هى الباعثة دون شك إلى تلك الظواهر، فعندما رفض أفلوطين أن ترسم له صورة، كان رده أنه صورة من صورة أصلية روحية، فلا داعي لأن تكون هناك نماذج مكررة من الصورة، وعندما حاول أن يعقد المسألة على الفنانين طلبهم أن يصوروا الصورة الأصلية أى الروح، وكان ذلك هو قمة الفلسفة الفنية عند أفلوطين وهى ليست خاضعة له فحسب، بل كانت آنذاك هى روح العصر والمقياس الحقيقي للفن عموماً. ولكن تظل هناك علاقة وسطى قوية بين احتياجات الكنيسة والعقيدة آنذاك لمفهوم الصور، وبين النموذج الإمبراطوري صاحب القوة والهيمنة في صور الأباطرة، وبصفة خاصة أثناء الاضطهادات الدينية للأباطرة سيفيروس وديكيوس، وبالتالي أحدثت هذه الاضطهادات نوعاً من تثبيت مفهوم الأيقونة لما حملت معها ضرورة تقديم القرايين لصور الإمبراطور وسكب الزيت والاحتفال التعبدى لصورة الإمبراطورة، هنا وفي منتصف القرن الثالث الميلادي أصبحت للأيقونات ضرورة طقسية مناسبة ومواكبة لما

حدث في اضطهاد ديكويوس على سبيل المثال، تلك الأمور شكلت جانباً هاماً من تطور مفهوم الأيقونة في مصر والعالم الرومانى آنذاك.

وقد تبدو الأدلة الأثرية للأيقونات المصرية قليلة جداً فى الفترة المبكرة، فلم يتبق هنا إلا بعض النماذج التى يرجع تاريخها إلى ما قبل القرن السابع الميلادى، أغلب تلك القطع ظلت محفوظة بدير سانت كاترين بسياء، بالإضافة إلى النماذج القليلة التى كان يعثر عليها فى الاكتشافات الأثرية ويحتفظ بها فى المتحف المصرى أو القبطى حالياً، من بين الأيقونات الهامة القليلة الباقية من القرنين الرابع والخامس الميلادى (شكل ٢٢٢)، لوحة خشبية مستطيلة رسم عليها بالألوان التمبرا المثبتة بالخراة لوجه سيدة حول رأسها إكليل من الزهور، وحول عنقها قلادة، وهى تنتمى إلى النماذج التى عثر عليها فى بورتريهات الفيوم، ويحتمل أن تكون تلك القطعة التى لا نعلم مصدرها إلى الآن، نموذج مستخرج من مقبرة لسيدة متوفية، الأسلوب الفنى هنا لا يزال متأثراً بالمرحلة الثالثة لصور البورتريهات الشخصية فى الفيوم، والذى تميز بالوجوه الممتلئة والخطوط الحادة، والتدرج اللونى الحاد والواضح لإبراز العمق والظلال، كما تميزت تلك المرحلة بالعيون الواسعة المبالغ فيها والفم الصغير الذى يرتسم عليه ابتسامة خفيفة، تلك اللوحة يحتمل أنها تعود إلى نهاية القرن الثالث وبداية القرن الرابع الميلادى، وهى نموذج للبدايات الأولى بفكرة الأيقونة المستوحاة من البورتريهات الشخصية، وهى محفوظة فى المتحف القبطى.

وإذا فرضنا أن هناك حالة من الاستمرارية بين البورتريه الجنائزى والأيقونات، فإننا يجب أن نشير إلى بعض التغييرات الفنية التى طرأت على بعض صور البورتريهات الشخصية التى عثر عليها فى أنتينوى وأرسينوى وهواره وطيبة، وهى نماذج تحدد لنا الصلة المباشرة بين البورتريه ووظيفته الجنائزية وبين الأيقونة ووظيفتها العقائدية الدينية فى دور العبادة. منذ حوالى نهاية القرن الثانى الميلادى وبداية الثالث، يمكن ملاحظة بعض التغييرات الفنية التى طرأت على الأسلوب الفنى للبورتريه وكذلك التقنين الرمضى المصاحب للشخصية والذى يؤكد أن هناك فكر مغاير قد حدث فى أنواق وأساليب الفنانين، فعلى سبيل المثال، نجد أن الاتجاه إلى الخطوط الحادة المبالغة والميل إلى التجريدية والتحديد بالخطوط الداكنة حول الوجه وملامحه

عموماً، وكذلك المبالغة في تصوير العيون الواسعة والأنف المستقيمة ذات الخطوط الحادة دون الظلال والألوان الناتجة في إبراز سمات الوجه فوق خلفية داكنة اللون، جميعها أساليب فنية بدأت تظهر في فن البورتريه مع نهاية القرن الثاني الميلادي، واستمرت تلك الأساليب هي المقياس الحقيقي للأسلوب الفني للأيقونة فيما بعد، مع تثبيت حالة الخطوط الحادة المحيطة بالرسم وملامحه الشخصية.

ويمكن كذلك إضافة تلك الرموز الغنوسية التي لم تكن موجودة في بورتريهات ما قبل القرن الثالث، وأنها استحداث محلى طقسى جديد ارتبط بالرموز الغنوسية، ولا سيما اللجوء إلى الموروث الشعبى فى الحليات ذات الطابع الأسطورى مثل الثعابين، وكذلك بداية ظهور كأس النبيذ، أو الخمر المقدس الذى أصبح رمز مقدس لتلك البورتريهات، فهو إلى جانب كونه موروث شعبى (هلينستى الطابع) إلا أنه كان من ضمن الطقوس والأسرار الغنوسية (شكل ٢٤٢، ٢٢٥)، وأنه الوسيلة المادية فى الحياة الروحية. وهناك رمز آخر ترك إشارة فى هذا التغيير هو النبات السرى باللون الأرجوانى الفاتح والذى كان قاسماً مشتركاً مع بعض البورتريهات الرومانية والمسيحية، هذا النبات لا يزال تفسيره غامضاً إلى الآن، البعض ذهب إلى كونه رمزاً غنوسياً بدأ ظهوره على البورتريهات كنوع من التميز لأصحاب هذه العقيدة عن غيرها، والبعض الآخر اتجه إلى كونه رمز وثنى فى بعض المجتمعات الإقليمية فى مصر، إلا أنهم فشلوا فى توضيح أصوله أو نوعية تلك النبات ما بين أوراق وزهور الغار والأكانثوس، تلك الظاهرة ربما لم تكن عامة فى معظم البورتريهات، ولكنها كانت تعنى أن النباتات عموماً وسيلة من الطقوس السرية الغنوسية فى العالم الآخر، وأنها رمز دينى جنانزى متفق مع الطبيعة الشعبية فى مصر آنذاك، وبدل على ذلك أن أشكال تلك النبات اختلفت من بورتريه إلى آخر حسب المكان والإقليم، وبالتالي فإن ضرورة أن يمكك المتوفى بكأس من الخمر المقدس وحزمة من هذا النبات السرى، هى ضرورة طقسية جنانزية جديدة ظهرت على مفهوم البورتريه الشخصى مع بداية القرن الثالث الميلادى بجانب السطحية الفنية الواضحة فى الأسلوب الفنى.

أما التطور أو التغيير الهام الذى اقترن مع بورتريهات القرن الثالث والرابع الميلادى، هو التصاق الآلهة معهم بصورة قد تزيد من تأكيد قوة الإيمان الروحي

والهدف المرجو منه فى عودة الموروث الشعبى مرة أخرى من خلال العقيدة الجديدة، فقد سبق وأشرنا إلى أن الغنوسية مهدت للمسيحية من خلال تمسكها بالموروث المصرى القديم ولا سيما فى الطقوس الجنائزية التى تحولت من كونها مختصة فقط بوسيلة انتقال المتوفى من الحالة البشرية إلى الحالة الروحية بعد الوفاة، إلى كونها السبيل إليه فى أن يصل إلى تلك النتيجة وهو لا يزال على قيد الحياة، فإن ارتباط المتوفى فى القرن الثالث بنفس التكنيك الفنى السطحى والرموز النباتية وكأس الخمر المقدس، ثم يصور بجانب ذلك بعض الآلهة ذات المخصصات الدينية الهامة فى الطقوس المصرية القديمة، مثل سراييس وإيزيس وحورس وأنوبيس إما بأشخاصهم الإلهية أو من خلال مخصصاتهم مثل النسر وحيوان ابن آوى، بجانب سفينة سوخاريس الرمزية المتعلقة بالطقوس الإيزيسية، وقد سبق وفسرنا كيف انتقلت من كونها رمزاً دينياً قديماً إلى وسيلة للتعبير عن العقيدة الجديدة بمفهوم روحانى خالص. أما مسألة ارتباط تلك المتغيرات بحالة التطور الدينى فى مصر قد تكون هى المسألة الهامة حالياً فى البحث عن أصول ودوافع هذا التغير فى رسومات البورتريهات الشخصية، والذي يزيد من الأمر صعوبة ويؤكد كذلك ما نهدف إليه، أن تلك التغيرات ولا سيما فى الجانب الخاص بالتكنيك الفنى، قد استمر فترات طويلة كأحد الأساليب الفنية لرسومات الأيقونات، فى حين حدث إحلال وتبديل للرموز الوثنية أو الغنوسية برموز مسيحية بعد ذلك مثل الكتاب المقدس والصليب وهما الأداتين التى يمسك بهما الشخص المصور فى يديه بدلاً من النبات السرى وكأس الخمر المقدس. هذا الإحلال قد بدأ فى حيز التنفيذ تقريباً بعد منتصف القرن الخامس الميلادى حينما حاولت العقيدة ومحاورها الدينية والثقافية والفنية فى البحث عن مضمون بعيداً عن الوثنية حتى تحافظ على محليتها دون أن تتعرض للانتفاضات الغربية.

من هنا فإن الشكل الفنى السابق للأيقونة قد القى بظلال وشيكة فى مصر على خروج نمط فنى للصور الشخصية أو الموضوعات الإعجازية للأيقونات يمكن استغلاله فى فرض هيمنة شعبية أكثر انتشاراً وتتفق مع الموروث الشعبى المعتاد آنذاك. وحينما حاول القديس أثناسيوس أن يفسر عبارة "الكلمة صارت جسداً" فى إنجيل يوحنا، استخدم رمز وثنى لصور الإمبراطور وأضاف فى شرحه ذلك، أن الاحترام

والتقدير والتبجيل الذى يقدم لصور الإمبراطور، هو بمثابة تبجيل مقدم للأصل وهو الإمبراطور، وبالتالي فالاثنتان واحد الصورة والأصل، ومن هنا جاء التجسيد هو الصورة والأصل هو الإله، تلك المناقشة اللاهوتية تعكس المفاهيم السائدة آنذاك، فى أن الصورة ما هى إلا الصورة البشرية أو النموذج البشرى المعتاد عليه فى عالمنا، بينما أصولنا هى أرواحنا، وبالتالي فالقديسين والمعلمين وكذلك المسيح والعنقاء والرسل يستحقون التبجيل من خلال الصورة لأنها تمثل حقيقة أصولهم الروحية، لذلك لابد من وجود حدود لهم من أجل استعادة مكانتهم مرة أخرى، وهو تقليد دينى معروف فى مصر وارتبط بالمسيحية منذ البدايات المبكرة لها فى مصر.

فى المتحف القبطى نموذج مبكر للأيقونة المسيحية المصرية رسم بالألوان المائية المثبتة بالغراء على طريقة التمبرا، فوق سطح خشبى (شكل ٢٢٣)، اللوحة تصور ملاك فى وضع طيران أو قادم من السماء بالنصر والمكانة، وهو مجنح وذو شعر داكن اللون، الجزء الأعلى من الجسم وكذلك الأرجل تتجه عكس اتجاه الرأس التى تبدو وكأنها تنظر للمشاهد، وهو أسلوب فنى مرغوب فى الأيقونة وهدف من أهداف تصويرها وهى أن تحدث علاقة مباشرة وروحية مع المشاهد لها، وهو أسلوب ابتدعه الفنان القبطى منذ القرن الرابع الميلادى، الملاك يمسك بإكليل اخضر اللون، بينما لون الرداء كان باللون الأبيض، اللوحة الخشبية تبدو كأنها ملونة باللون الأزرق الداكن (كبريتات النحاس) والتى تحولت إلى درجة من الإخضرار والأكسدة بعد فترة زمنية، ولكنها تؤكد أن الفنان أراد الواقعية فى إضفاء حالة الطيران فى السماء الزرقاء الداكنة، وهى سمة فى الأيقونات أن تكون الخلفية داكنة اللون بينها الوجه والشخص باللون الفاتح حتى يحقق قوة تعامل وتفاعل مباشر مع المشاهد أو المتعبّد. اللوحة يبدو أنها كانت معدة للتعليق إما على جدران كنيسة أو منزل، وبها ثلاثة تقوّب، وغالباً ما يمكن إرجاعها إلى القرنين الخامس والسادس الميلادى بالمقارنة ببعض نماذج صور الملائكة فى حالة الطيران فى قلايات أديرة باويط وسقارة.

يمكن القول بأن مسألة الحفظ للأيقونات المرسومة بطريقة (الأنكوستيك) الألوان المثبتة بالشمع الساخن كانت أقوى من الأيقونات المرسومة بالتمبرا، ليس هذا القياس ثابت فقط فى الأيقونات، بل أنه تقليد يمكن إدراكه أيضاً فى البورتريهات الشخصية فى

الفيوم، فلدينا بورتريه من القرنين الخامس والسادس الميلاديين، محفوظ في دير سانت كاترين، يصور القديس بطرس حامل الصليب الملكوتي (شكل ٢٢٩) وحول رأسه هالة نورية وفي الخلفية مجموعة أبنية مقدسة فسرت عدة تفسيرات من بينها مباني مدينة روما التي بشر فيها الرسول بطرس، والبعض فسرها على أنها أجزاء من هيكل أورشليم، أعلى الأيقونة نجد ثلاث ميداليات دائرية تحتوي على صور للسيد المسيح في المنتصف وصورة للعداء أم الإله (الثيوتوكس)، وصورة على اليمين لشاب في مقتبل العمر، اختلف حوله المؤرخون بأنه إما يوحنا الإنجيلي أو يوحنا المعمدان، أو النبي موسى، ولكننا يمكن تفسير المنظر بأنه يضم مفهوم الطبيعتين للمسيح الشاب قبل حلول المنحة الإلهية في صورته الأولى، ثم المسيح الرجل الناضج بعد حلول تلك المنحة في صورته الوسطى، وهما النموذجان الوحيدان اللذان جسدا صورة المسيح في فترة ما بعد منتصف القرن الخامس على طريقة المذهبين، ولكن في عهد جستنيان يحتمل أن محاولة التوحيد بين المذهبين قد ألقت بظلالها على تلك القضية، وهو ما حاول أن يتوصل إليه المذهب اليوناني الأرثوذكسي والذي يدين به دير سانت كاترين، وبالتالي يحتمل أن تكون تلك الأيقونة نموذجاً يجسد مرحلة الاتحاد بين المذهبين في القرن السادس الميلادي، وعلى ذلك فإن تلك الأيقونة على الرغم من كونها نفذت في فترة السطحية الفنية في الأسلوب والتنفيذ الفني، إلا أننا نتلمس فيها جانباً من التأثير الهلنيستي لمدرسة الإسكندرية، وهو النموذج الذي اعتمد على الظل اللوني التدريجي والأبعاد ودراسة مصدر الضوء، ويبدو أن هذا الاتجاه نفذ بدقة في ملامح الوجه وتسريحة الشعر، بينما أغفل بعض الشيء الملابس وحركات ثنايا الرداء الذي يرتديه بطرس، كذلك يمكن ملاحظة هذا التكنيك المعتاد قبطن الطابع في البورتريهات الثلاثة الدائرية العلوية.

أيقونة أخرى للسيدة العذراء والدّة الإله تجلس على العرش وتحمل الطفل المسيح جالساً وحول رأسه الهالة النورية وصورة المسيح هنا تجسد مفهوم المذهب المصري الأرثوذكسي الذي يعترف بالوهية المسيح منذ مولده (شكل ٢٢٦)، بينما يحيط بالسيدة العذراء القديسان ثيودوروس وجورجيوس وهما في هيئة جنديين مسلحين، وفي الخلفية هناك ملاكان ينظران إلى أعلى في انتظار الأمر الإلهي بالتكريس، وبالتالي فإن هذا

الوضع للعدراء والمسيح كطفل عرف في مصر في نهاية القرن الخامس كمنظر التكريس لكنيسة (إنشاء كنيسة) على اسم أحد القديسين. وعلى الرغم من أن هذا المنظر مستوحى عموماً من التكريس الإمبراطوري الروماني (لوحة أغسطس على مذبح السلام) إلا أن مصرية ومحلية العقيدة المسيحية قد تبدو واضحة في هذا العمل من خلال عناصر المذهب المصري وألوهية الطفل المسيح. وتغلب على المشهد الأساليب السورية بعض الشيء، ويمكن إدراكها في أحجام الشخصيات من ناحية الطول، اللهجة الهندسية الواضحة في التعامل مع الأشكال والملاح، عناصر الزخرفة والاهتمام بالملابس بصورة دقيقة جداً وهو عُرف لم يكن معروفاً فنياً في الصور القبطية من قبل، فيحتل أن فنانين سوريين نفذوا العمل في مصر بفكر مصري ولكن بأسلوب سوري، وهو ما يميز العناصر الفنية في النصف الثاني من القرن السادس الميلادي في مصر.

هناك أيقونة أخرى تنتمي إلى نفس العصر ولكنها منفذة بالأسلوب المصري القبطي في القرنين السادس والسابع الميلاديين، وهي أيقونة التمجيد الخاصة بالأنبا مينا مع السيد المسيح (شكل ٢٣٠)، وهي إحدى الأيقونات الهامة في تاريخ التصوير القبطي، وذلك لأنها منفذة بالأنكوستيك، ومحفوطة حالياً في متحف اللوفر، التمجيد والمباركة من السيد المسيح للأنبا مينا تبدو واضحة في العلاقة بين الاثنين من خلال الذراع اليمنى للمسيح المرفوعة فوق كتف القديس، ونلاحظ أن هناك حالة من القزمية في اللوحة، وهو أسلوب فني تميزت به الصور القبطية ولا سيما في أقاليم الفيوم وأرسينوى وبانوبوليس من خلال تأثرها بالصور النسيجية، وهو أمر قد يؤدي إلى أن هذه اللقطة نقلت من نسيج قبطي إلى أيقونة خشبية، كذلك نلاحظ أن المسيح هنا يبدو رجل كبير ناضج ذو لحية ويرتدي رداء أرجواني داكن اللون وشعره طويل وحول رأسه هالة نورية صفراء بداخلها صليب حتى تميزه دائماً مع الشخصيات الأخرى المحيطة به، ويحمل في يده اليسرى الكتاب المقدس، أما الأنبا مينا فقد صور بنموذج مختلف عن صورته المعتادة بين الجميلين، فقد عرفت صور الأنبا مينا في لوحاته النحتية التي عثر عليها في الإسكندرية بشكله الشاب أو الفتى الجندى القوي، بينما صورته هنا كرجل عجوز كهل ذو لحية وشعر شائب قد تعطي معنى آخر ربما كان ذلك في تلك الفترة أسلوب فني عرف من خلال مجموعة من الصور التي عثر عليها

فى باويط من القرن السابع الميلادى، وهى تصور هؤلاء القديسين المباركين القدماء بنفس تلك الإلهية فى جميع قلايات الرهبان، ويمكن المقارنة بأيقونة عثر عليها لقديس يعرف باسم القديس إبراهيم من القرن السابع الميلادى وتحتوى على نفس الرجل الكهل ذو الشعر الخفيف الأبيض واللحية الطويلة البيضاء ويحمل الكتاب المقدس بكتلتا يديه. ولكن نلاحظ أخيراً أن هناك تفاوت واضح بين دقة تصوير الوجوه وبين دقة تصوير الملابس والخلفية وهو ما يمكن أن نميزه فى الأسلوب التصويرى للأيقونات القبطية عن مثيلاتها السورية أو البيزنطية، وهو بالتأكيد تميز يخدم محور العقيدة الروحية فى مصر (شكل ٢٢٧، ٢٢٨).

وتبدو ظاهرة اختفاء الأيقونات فى مصر مواكبة لحركة تحطيم الأيقونات فى القرن الثامن الميلادى، فقد شعر بعض الغيورين على المسيحية أن ألوهية السيد المسيح لا يمكن رسمها، وذلك لأنها صفة غير مركبة بل هى صفة معنوية تشعر بها ولا نستطيع أن نراها أو نجسدها، وبالتالي شعر هؤلاء المعارضون أن الرموز الوحيدة المباح استخدامها فى التعبير عن تلك الألوهية هى البشارة أو الحمل أو الصليب أو السمكة وغيرها من الرموز القديمة، هؤلاء أثاروا مفهوم عودة الوثنية من جديد فى الأيقونة، كما أنهم أدركوا إلى أى مدى أصبحت الأيقونة (كصورة فقط) رمزاً مقدساً يفوق القدرة الإيمانية المرادة من الأيقونة ذاتها، أما المدافعون فقد أسسوا دفاعهم الوحيد فى أن الأيقونة وسيلة تعليمية منذ القدم، وأنه من حقنا أن نجسد المفهوم اللاهوتى لأن الكلمة صارت جسداً، والمسيح صار فى هيئة بشرية، وبالتالي فإن إمكانياته البشرية والعقلية المادية تجعلنا ننظر إليه فى الصفة البشرية، وأن تكون حدود تصويرنا له هى حدود بشرية تعبر عن تجسده معنا إنساناً عاش بيننا.

ومع نمو عدد الأيقونات وأهميتها يتزايد المعارضون والمدافعون وتتزايد حدة الصراع بينهما، الذى نتج عنه اندلاع حركة تحطيم الأيقونات والتماثيل الدينية فى عام ٧٢٦م فى عهد الإمبراطور ليو الثالث، واستمرت تلك الصراعات حتى منتصف القرن التاسع الميلادى. وقد أدى هذا الصراع إلى ضعف أهمية الأيقونة على المستوى الدينى والطقسى، بل وأصبحت الأيقونة خاضعة لأنواق الفنانين، وغير مدرجة فى تقاليد وقواعد ثابتة، وبالتالي فقدت الأيقونة عنصراً هاماً إيحائياً كان مسيطراً عليها وهو

مفهوم الأيقونات الأعجوبية أو المعجزات الأيقونية، وهبطت أسهم الأيقونات على المستوى الغربى. ولكن فى الشرق نجد أن الفتح العربى قد ساهم فى بُعد تلك المؤثرات الدينية عن حركة تطور فن الأيقونة فى الشرق عموماً وفى مصر بصفة خاصة، وظلت التقاليد الأيقونية قائمة فى مصر حتى العصور الوسطى، فقد شهد فن الأيقونة تطوراً كبيراً فى الفترة ما بين القرنين السابع عشر والثامن عشر، وازداد ارتباطها بالطقوس الدينية، كما ظهرت مجموعة من الرسامين على قدر كبير من الثقة الدينية والفنية مثل إبراهيم الناسخ ويوحنا الأرمنى القدسى، وظهرت لهم مدرسة فنية تتلمذ فيها مجموعة كبيرة من الرسامين التزموا بأسلوبهم الفنى، كما حملت الأيقونات توقيعات وكتابات باللغتين العربية والقبطية، وهى مجموعة من الأيقونات لا تزال محفوظة فى الكنائس القبطية ليس فى مصر فحسب بل فى معظم الكنائس الأرثوذكسية فى العالم وكذلك فى جميع المتاحف العالمية.

قبل أن نختم الحديث عن فن الأيقونة فى مصر، يجب الإشارة إلى تلك التفاعلات الدينية والتقاليد الشعبية ولا سيما ارتباط الأيقونة بمفهوم الخلاص أو المعجزات الإلهية وارتباط تلك الأيقونات على المستوى الشعبى بمصير الديانة المسيحية وتقاليدها المحلية. وفى القرن العاشر الميلادى ظهر لنا كتاب يعرف بـ (سير البيعة المقدسة؟) للأبنا ساويرس بن المقفع أسقف الأشمونين فى القرن العاشر الميلادى، وهو يحتوى على خمس مقالات كتابية لخمس من الرهبان والقديسين، وقد قدم هذا العمل جانباً كبيراً من معجزات الأيقونات على مستوى العقيدة القبطية بعد الفتح العربى، فلا يزال هناك علاقة قوية بين الفتح العربى ومفهوم تلك المعجزات الإلهية المزمع حدوثها من قبل تلك الأيقونات التى تحتوى على صور للقديسين المبكرين والسيد المسيح والرسل وبعض الأنبياء.

ويمكن تقسيم تلك المعجزات إلى أقسام متعددة، فبعض المعجزات الأيقونية تحمل مفهوماً سياسياً ضد السلطة الإسلامية، وهى إلى حد ما بدون مصدر موثوق فيه إلى الآن، وهى تحاول أن تشير إلى أن هناك رفض إسلامى لتلك الأيقونات، فإن ما حدث مثلاً من بصق أحد المسلمين على أيقونة، فعذب فى منامه وطعن بحربة من المسيح وعندما استيقظ مات فى الليلة التالية بعد أن أصابه مرض لعين، على هذا المنوال

حملت تلك المعجزات الأسطورية جانباً سياسياً ضد الحكومة الإسلامية. وهناك جانب من تلك المعجزات خصص لتدعيم العقيدة المسيحية ذاتها بعد الفتح العربي، وذلك من خلال البحث عن قدرة إعجازية لبعض القديسين المبكرين أمثال الأنبا مقار والأنبا مينا، بالإضافة إلى شيوخ ظهور المسيح والعذراء أحياء من خلال أيقوناتهما فى بعض الكنائس والقرى، وهو الأمر الذى يدعم ويذكر ويعطى قوى من جديد للمسيحية فى أوقات شهدت فيها أزمت عقائدية وإيمانية بعد الفتح العربى، وبالتالي فإن ما نستطيع أن نقدمه هنا أنه عقب الفتح العربى لمصر وتقلص دور المسيحية وبعدها عن الصراعات الدولية التى كانت تشعرها دائماً بمكانتها وتزيد من قوة إيداعها وتماسكها، جاء الفتح العربى واختفى هذا التأثير تماماً، وبالتالي كان لابد من تعويض ذاتى محلى فى هذا الوقت فانتشرت تلك الثقافات الأسطورية للبحث عن الذات وسط الضغوط العربية من لغة وحكم ودين وثقافة وغيرها من مقومات الحضارة العربية الوافدة على مصر مع مطلع القرن السابع الميلادى.

رابعاً: الأدوات الكنسية وأدوات الخدمة اليومية

ارتبطت الكنسية فى بدء تكوينها بالهيكل اليهودى ارتباطاً وثيقاً، فالطقوس والأدوات والممارسات الليتورجية (الطقسية) مستوحاة من أصول يهودية قائمة فى ديانستها، وقد يبدو هذا الارتباط عاماً إذا ما نظرنا إلى محلية المسيحية الممارسة فى مصر، بل فى بعض الأحيان يبدو غير منطقى من خلال الأدوات والممارسات التى أضيفت للطقوس بضرورة الحاجة الملحة آنذاك، ومن ثم تلاشى هذا الارتباط شيئاً فشيئاً حتى غدت الطقوس والأدوات الكنسية نموذجاً محلياً خاصاً بالكنيسة القبطية فى مصر.

إن الحياة الليتورجية هى أساس قيام الكنسية، فمعنى الكنيسة فى المفهوم الأرثوذكسى، هى جماعة من المؤمنين تمارس طقوساً ليتورجية خاصة تجعلهم منعزلين عن الأرض، هائمين إلى الملكوت السماوية، وبالتالي فتلك الممارسات الليتورجية الحادثة داخل الكنسية كان يلزمها أدوات خاصة تمارس من خلالها ومن ثم اقتحمت تلك

الأدوات مفهوم الفن القبطى لأنها نفذت بما يتلاءم مع الأمور الفنية المواكبة لنقافة المجتمع القبطى آنذاك.

أ- المذبح (شكل ٢١٦)

يمثل المذبح ركناً أساسياً فى طقوس الخدمة اليومية بالكنيسة، فهو الرمز المقدس فى العهد القديم لذبيحة إبراهيم فهو الفداء الذى تبعه الوعود الإلهية، فالأنبياء جاءت من أجله، وبدماء الذبائح تطهر الأرض من خطاياها، وبالتالي فالذبيحة هى الوسيلة الوحيدة التى يتقرب بها الشعب إلى ربه عندما جاء المسيح وصلب. كل ذلك أعطى الكنيسة أهمية بالنسبة للمذبح ومفهوم الفداء والتضحية من أجل شعبه، ومن ناحية أخرى فإن وظيفة المذبح بالطقوس المصرية القديمة وحتى فى العصرين اليونانى والرومانى كانت معروفة للتضحية وتقديم القرابين، وبالتالي فالظاهرة مصرية ولم تكن يهودية التأثير. يأخذ المذبح القبطى شكل المكعب فهو عبارة عن كتلة حجرية أو من الخشب مكعبة الشكل، تعطى إحياءاً بالمقبرة أو القبر الذى يستقبل الأضحية، فالطقوس الغوسية السرية القديمة أوضحت ضرورة أن يكون هناك مذبح فى المقبرة يوضع فوق قبر الشهيد، فالمذبح هنا يعنى المكافأة الإلهية لهذا الشهيد الذى تقدم على روحه القرابين والأضحيات للرب، فى بعض الأحيان اتخذ المذبح بعض الأشكال الزخرفية، فيمكن أن تزين أركانه بوحدات زخرفية من أوراق نبات الأكانتوس، كما أنه يزود بمجرى تنتهى إلى أسفل بحوض لتتجمع فيه المياه بعد غسله. يقام المذبح وسط الهيكل بحيث لا يلتصق بالحائط ويكون على الأرض مباشرة حتى يسهل للكاهن الدوران حوله ورفع البخور عليه، وقد زودت بعض المذابح القبطية بفتحة جهة الشرق تستخدم لتخبئة الذخائر المقدسة إذا تعرضت الكنيسة لأى خطر.

يغطى المذبح قبة قائمة على أربعة أعمدة تعرف بالعرش وهى من الخشب عادة أو من الرخام فى بعض الأحيان تغطى القبة بطبقة من الجص الأبيض وتنقش وتلون، وفى أغلب الأحيان تلون بلون الأخشاب نفسها، عموماً لدينا نموذج لأقدم القباب الخشبية المقامة فوق المذبح ويرجع إلى القرن السادس الميلادى محفوظ حالياً بالمتحف القبطى. حول المذبح يوضع شمعدانان يشيران إلى الملاكين اللذين كانا على قبر المسيح. قديماً

كان الشمعدنانان يوضعان فوق المذبح يومياً، ثم عُُدل هذا الإجراء ووضعا بجانب المذبح في العصور المتأخرة وهو تقليد غربي إلى حد ما، وفي المتحف القبطي نموذج من تلك الشمعدانات من البرونز يرتكز على ثلاثة أرجل ويحمل مسرجة برونزية يعلوها شكل هلالى يتوسطه صليب، الأرجل الثلاثة على هيئة جياذ فى حالة قفز، النموذج يعود إلى حوالي القرنين التاسع والعاشر الميلاديين. وفي متحف ارميتاج، نجد نموذج لتلك الشمعدانات يعود إلى فترة مبكرة حوالي القرنين الرابع والخامس الميلادى، عثر عليه فى طيبة، وهو من البرونز قائم على ثلاثة أرجل يعلوها عمود رفيع يعلو شكل آدمى عارى يحمل مسرجة باثنين من المشاعل الزيتية تخرج من فاه سمكة ذات رأسين ترمز للمسيح، ويعد هذا النموذج مرحلة انتقالية تؤثر فيه المؤثرات الهلنستية بشكل مباشر فى تلك الفترة المبكرة.

ويستلزم للضرورة الطقسية فى المذبح وجود ثلاثة أغطية فى الكنيسة القبطية تقام عليها الطقوس، الأول يزين بالصلبان، والثانى باللون الأبيض والثالث وهو الأهم ويطلق عليه اسم الإبروسنارين أى "تقدمة" يوضع فوق الأغطية الأخرى وغالباً ما كان بالقطيفة الحمراء المزينة بإطار زخرفى ذهبى أو فضى، تلك الأغطية يمارس فوقها وضع الحمل وتفريغ الخمر المقدس فى الكأس، ومفهوم تلك الطقوس عرف عند الرهبان المصريين منذ حوالى القرن الرابع الميلادى، وهو طقس دينى مسيحي ليس له علاقة بالمفهوم الطقسى اليهودى.

ب- المنبر (شكل ٢٣١، ٢٣٢)

المنبر أو الأمليل المعروف في اليونانية بالأمبون αμβων (أي المصعد)، يتقدم الأمليل اثني عشر عموداً يرمزون إلى الاثني عشر تلميذاً، وهو عادة ما كان يقام من الحجر قديماً ثم استخدمت لبنائه مواد أخرى مثل الرخام والأخشاب. ولدينا نموذج لهذا المنبر – يعد الأقدم في تاريخ المسيحية – عثر عليه في دير الأثينا أرميا في سفارة يعود إلى القرن السادس الميلادي، ونقل بالكامل إلى المتحف القبطي، وهو يحتوى على قطعة واحدة من الحجر الجيري للمنبر القائم على ستة درجات يعلوها كرسى حجري مزين من أعلى بصدفة رومانية على شكل زهرة تحيط بها كتابات قبطية يتقدم المنبر

عمودان يليهما صفان من الأعمدة فى كل صف خمسة أعمدة، وجميعهم يمثلون قاعدة الاثنى عشر عموداً. وهو نفس المدلول الذى ورد عن رمزية الأملب الذى يرمز إلى محور تعاليم المسيح لتلاميذه الاثنى عشر وهم يجلسون أمامه، فى بعض الأحيان يستخدم الأملب للوعظ والقراءات التى تتلى عليه، كما أنه يستعمل لقراءة (إيركسيس) الخميس الكبير (خميس العهد). كما أن الأملب فى أغلب الأحيان كان يمثل سيطرة المسيح على الرعية، فى العصور اللاحقة ظهرت "المنجلىة" وهى كلمة قبطية تعنى مكان قراءة الإنجيل، أو مكان وضعه، وهى ترتفع عن الأرض ولكنها ليس بارتفاع المنبر، وقد ظهرت كبديل للأملب، وهى إما أن تكون متحركة أى غير ثابتة فى الأرضية، وهى عادة تشبه كرسى العرش تقريباً يجلس عليها قارئ الإنجيل، فى بعض الكنائس نجد منجلتين أحدهما للقراءة العربية والثانية للقراءة القبطية.

ج- اللقان (شكل ٢٣٣، ٢٣٤)

اللقان عبارة عن إناء مستدير يثبت فى أرضية الكنيسة، وعادة ما كان فى الجزء الغربى من الصحن المواجه للشرقية، وهذا الحوض إما أن يكون محفور ومثبت له مكان فى أرضية الصحن، أو يكون متنقل ويوضع أثناء الطقوس، يستخدم اللقان عادة ثلاث مرات فى السنة، فى أعياد الغطاس وخميس العهد وأعياد التذكير بميلاد وتحنى الرسل. ولا تزال نماذج من هذا اللقان موجودة فى بعض الأديرة والكنائس مثل دير البراموس وكنيسة وأبى سرجة والمعلقة، وليس لدينا نماذج قديمة له.

د- ملابس الخدمة

اشتترطت الطقوس المسيحية أن تكون ملابس الكهنة أثناء الخدمة باللون الأبيض الذى يليق بلباس النور الإلهى، وهو اللون الذى ظهر به ثياب المسيح عند التجلى فى ثياب بيضاء جداً كالتلج، وهو اللون الذى تظهر به الملائكة عند تجليهم للبشر، كما أنه اللون الذى يشير إلى الطهارة والنقاء، هذا الشرط ورد فى قوانين الرسل (الباب الثانى عشر بس ٣٧ - بس ٩٦)، كما اشتترطت هذه الطقوس أن تكون الثياب نازلة على

أرجل الكهنة، وأن يكون على أكتافهم بلالين عراض، وثياب القداس تكون في موضع خدام الكنيسة أو خزائن كتبها ولا تكون خارجة عنها، ولا يلبس أحد حذاء داخل المذبح كقول الله تعالى لموسى "اخلع نعليك". وتعطينا الصور الجدارية التي عثر عليها في أديرة باويط وسقارة نموذجاً متكاملًا لملايس الكهنة والرهبان إلا أننا لا يمكن أن نحدد نموذجاً موحدًا للملايس الكهنوتية القديمة، فقد اختلطت فيها عناصر كثيرة لا يمكن ضبطها. إلا أن المصادر الكنسية ولا سيما العربية منها قد حاولت أن تقدم رؤية شبه موحدة عن تلك الملايس الكهنوتية، فملايس الأساقفة مثلاً تتكون من:

١- التونية: وهى كلمة يونانية استخدمت فى القبطية مستوحاة من التونيكا اليونانية $\tau\omicron\nu\nu\iota\kappa\omicron\varsigma \chi\iota\tau\omega\nu\iota\omicron\nu$ وتعنى ثوب، وكانت باللون الأبيض، وطرز أشكال صلبان على الأكمام والصدر والظهر، وتكون التونية واصلية إلى القدمين وعريضة على الأكتاف.

٢- البطرشيل: وهى كلمة يونانية $\Pi\iota\tau\rho\alpha\chi\iota\lambda\iota\omicron\nu$ ومعناه الوشاح الذى يعلق على الرقبة، وهو عبارة عن قماش أحمر يرسم عليه الاثنى عشر رسولاً فى صفين، وهو كناية عن لباس هارون المذكور فى العهد القديم (خر ٢٨: ٢١) الذى صور عليه الأسباط الاثنى عشر.

٣- البلين: وهى كلمة قبطية $\Pi\iota\tau\rho\alpha\lambda\lambda\iota\nu$ وهى قطعة طويلة من القماش يتوشح بها الأسقف فوق العمامة ويتدلى طرفاها على كتفيه.

٤- (المنطقة) أو الحزام: وهى بالقبطية $Z\omega\nu\eta$ وهى حزام من القماش يشد على الوسط أثناء الخدمة طبقاً لمدلوله الدينى فى الإنجيل "لتكن أحقاؤكم بمنطقة" (لو ١٢: ٣٥) لذلك أطلق عليه اسم المنطقة.

٥- الأكمام: هى التى تلبس فوق أكمام التونية لكى لا تعطل أكمام التونية المتسعة الكاهن أثناء الخدمة.

٦- الطاقية: وهى تشبه رأس الطيلسانة ويلبسها الأسقف تحت قصلة البرنس وأطلق عليها ابن كبر اسم (القفلة) أى رأس البرنس $\tau\kappa\omicron\upsilon\kappa\lambda\iota\alpha$.

٧- البرنس: وهو رداء واسع ومفتوح من الأمام وبلا أكمام وهو يشبه رداء المسيح عندما صلب فهو يحيط بالكاهن من كل جانب.

والاختلاف حول تلك الأسس في الملابس لا تمثل الكثير، فالشملة مثلاً حلت محل البلين عند القساوسة، بالإضافة إلى الزنار *ωραριον* ونطلق عليه الآن البطرشيل. ويمكن بسهولة تحديد ملابس الكهنة والقساوسة من خلال مجموعة من الصور الجدارية في الجزء الخاص بالتصوير الجداري (الفصل الرابع).

هـ- الأواني المقدسة

تميزت الكنيسة القبطية بجانب كبير من الأواني المقدسة التي شكلت تنوعاً فنياً خاصاً بالكنيسة القبطية.

١- المراوح (شكل ٢٣٥)

ويطلق عليها باليونانية *ἐξ μ Πτερογίον* أى ذو الستة أجنحة، وقد ظهر دائماً عليها صورة الساروفيم ذو الستة أجنحة المتشابكة، في البداية كانت تلك المراوح من الكتان والجلد الناعم أو الريش وهي خاصة بحماية الأواني المقدسة المملوءة بالخمر من الحشرات، أما الآن فهي خاصة بالتلاوة للتسبيحية للساروفيم الذى يصور دائماً إما نسر مجنح أو حيوان أسطوري يشبه النتين المجنح. في حوالى القرنين التاسع والعاشر الميلادى نفذت تلك المراوح من المعدن وغالباً ما كانت من الفضة، ولدينا نماذج منها فى متحف بروكلين والمتحف القبطى تعود إلى الفترة ما بين القرنين الثامن والحادى عشر، وقد اتخذت شكلاً دائرياً كالهالة التى تحيط بالساروفيم وتكتب عليها بعض أسماء القديسين الأوائل ومن أشهرهم القديس مرقس الإنجيلى.

٢- الشورية (المجمرة) (شكل ٢٣٦)

ترمز المجرمة دائماً للوصف اللاهوتى للعذراء التى تحمل المسيح، فالمجرمة هي التى تحمل الوقود الذى يتصاعد منه البخور لتحيط بالمكان المقام فيه القديس وتعطى له قداسة ورهبة خاصة، المجرمة دائماً لها علاقة تعلق منها أو تمسك بها، وهناك غطاء قبوى لها، ويضاف إليها (جلاجل) معلقة فى سلاسل وهي تمثل وسيلة تنبيه وتذكير

أثناء المرور بها وسط القدس. ولدينا في المتحف القبطى نماذج معدنية من تلك المباخر تعود إلى عصور متأخرة من القرنين الرابع عشر وحتى السابع عشر الميلادى.

٣- الكأس (شكل ٢٣٧)

وهو الكأس المقدس الذى يصور عليه غالباً صورة للحمل الذى يرمز إلى دماء الأضحى أو الخمر المقدس، فهو كأس البركة وكأس عشية الرب فى أقوال بولس (اقو ١٠: ١٦، ٢١)، الكأس تجويف مخروطى أو أسطوانى الشكل له عنق طويل وقاعدة دائرية الشكل، ولدينا فى المتحف القبطى نماذج لهذا الكأس من القرن العاشر الميلادى، بعض تلك الكؤوس كانت من البرونز والبعض الآخر نُفذ من الفضة، وغالباً ما كانت تزين تلك الكؤوس بكرانيش ذهبية اللون تتدلى منها سلاسل بجلاجيل، وهى كناية عن التنبيه والتذكير بقدم الطقس اللازم له.

٤- الملعقة (ميسير)

تعتبر الملعقة من أدوات التناول المقدس (لدم المقدس) أو الخمر المقدس. فى القرون الأولى للمسيحية (حوالى القرنين الثالث وحتى الخامس الميلادى) لم تكن الملعقة ضمن الأدوات الكنسية، وكان يستعين بالكأس فى التناول المباشر، ومع حوالى القرن السادس الميلادى استخدمت الملاعق وكانت فى البداية من البرونز ثم رفض ذلك كنسياً فصنعت من الفضة ثم استحدثت فى حوالى القرن الثامن الميلادى نموذج للملاعق بأبدي برونزية وتجويف من الصدف أو العاج حتى يتجنبوا التفاعل الكيميائى بين الخمر والمادة المصنوعة منها الملاعق.

يمكن أن نضيف إلى ذلك بعض الأدوات الكنسية الأخرى التى لا تزال آثارها محفوظة فى المتحف القبطى والمتاحف الأخرى، مثل القبة التى يغطى بها الخبز المبارك وهى عبارة عن قوسين من الفضة غالباً يغطى ما بينهما بقماش قطيفة أحمر أو أرجوانى، ولها بعض السلاسل المزودة بجلاجيل. كذلك الإنجيلية وهى غلاف معدنى مزين بنقوش هندسية وبعض الجواهر، يحفظ بداخله الإنجيل أثناء التلاوى فى القدس، فى بعض الأحيان يزين بأيقونة الصليب أو القيامة، فى الخلفية توضع صورة للعدراء مريم، وربما نجد صور للإنجيليين الأربع على الجانبين. أيضاً هناك طبق القربان، وهو

من سعف النخيل ويوضع فيه الخبز المقدس ويزين بالصلبان وبعض الخيوط الفضية أو الذهبية. أيضاً هناك الأبريق والطشت وهما يستخدمان في غسل يدي الكاهن أثناء خدمة القداس حسب متطلبات طقس الخدمة (شكل ٢٣٨ - ٢٣٩).

و- حامل الأيقونات (الأيقونستاسز) (شكل ٢٤٠)

يطلق عليه الحجاب أو الهيكل الخشبي أو حجاب الهيكل، لا نعلم ضرورة وجوده ضمن أدوات الكنيسة وما هي المناسبة، وهل كان يمثل بديل لحجاب الهيكل اليهودي، أم أنه وضع لتدعيم مفهوم الأيقونة الأرثوذكسية في منتصف القرن الخامس الميلادي، أم أنه حجاب يحمي قدس الأقداس والمذبح من إندفاعات المصلين. عموماً أصبح لحامل الأيقونات دوراً هاماً في الطقوس الليتورجية، بل مثل نموذجاً للتعاليم المسيحية المباشرة الموجهة للمؤمنين بواسطة الشروح والتفاسير وكذلك مشاهدة الصور والموضوعات، الأمر الذي يزيد من قوة المعنى المراد توصيله للمؤمن.

في المقابر القديمة والمباني التي عدلت للاستخدام الكنسي كان يمكن أن يتكون حجاب الهيكل من دعائم حجرية على الجانبين مرتفعة عن سطح الأرض ثم يستكمل الحجاب بقواطع خشبية حتى يتسنى فتح باب أوسط أو ثلاث أبواب وسطى تؤدي إلى المذبح والحنية، لذلك عرف الحجاب الهيكل أو حامل الأيقونات بالحامل الخشبي، في الكنائس الكبرى نُفذ الحجاب من أنواع ثمينة من الأخشاب وطعم بالأبنوس والعاج والذهب والفضة في رسومات متعددة وزخارف غاية في الدقة، وقد التزم فيها الفنان برموز مباشرة للمسيح في تلك الزخارف مثل السمكة والصليب والحمامة وبعض أنواع المنوجرام مثل الطغرا A.W. عادة كان في وسط الحامل باب واحد يعرف باسم باب الهيكل، ويجب أن يصعد إليه الكاهن فوق درج أو درجين حتى يعلو الهيكل عن أرضية الصحن، وقد سمي كذلك لأن الكاهن عندما يجتاز الحامل يدخل ويخرج منه أثناء طقوس الخدمة اليومية. في حالة وجود المذبح في مساحة خلفية للهيكل، يزود الحجاب الهيكل ببابين جانبيين حتى يسهل الدخول والخروج منه أثناء طقس الدورات الاحتفالية للأعياد ودخول الشماسة للهيكل.

هناك ترتيب معين للأيقونات فوق الحاجب الهيكلى، وهو ترتيب يخدم الأمور الطقسية أثناء الخدمة كما أنه يعبر عن مفهوم المذهب المصرى الأرثوذكسى، ولكن هذا لا ينفى أن تكون هناك بعض الاختلافات فى الترتيب من كنيسة إلى أخرى، وإن كانت اختلافات محدودة، إلى يسار الباب الملكى توضع أيقونة المسيح وبجانبها أيقونة القديس يوحنا المعمدان، ثم أيقونة قديس الكنيسة، ثم أيقونة شهيد أو قديس قديم، على الجانب الأيمن وبجوار الباب الهيكلى نجد أيقونة العذراء أم الإله (الثيوتوكس) ثم أيقونة البشارة ثم أيقونة رئيس الملائكة ميخائيل، ثم أيقونة القديس مرقس الإنجيلي، فى الصف العلوى من الحاجب وعلى طرفيه توضع أيقونتان للتلاميذ الإثنى عشر، فى منتصف الحاجب أعلى الباب مباشرة توضع أيقونة العشاء الأخير، يعلوها شكل نصف دائرى مقسم فى المنتصف بالصليب الذى يعلو الهيكل، فى النصف الأيسر من هذا الشكل نجد أيقونة القديس يوحنا الإنجيلي عند الصليب، وفى النصف الأيمن، نجد القديسة مريم عند الصليب. تلك هى الأيقونات الأساسية التى ترتب فوق حامل الأيقونات، ويتدلى أمام كل أيقونة مسرجة للإضاءة أو مبخرة، فيما عدا أيقونة المسيح، فى بعض الأماكن يوضع سلة بها بيض النعام بين الأيقونات. وذلك لأن البيض بصفة عامة يحمل فى الكنيسة رمزاً للرجاء فى القيامة أو رمزاً للحياة الروحية المقامة فى المسيح يسوع.

خامساً: الزخارف القبطية (شكل ٢٤١-٢٦٦)

كان الطابع الزخرفى سمة من سمات الفن المصرى عموماً سواء فى مجال الزخرفة المعمارية أو النحتية أو الجدارية، بل ومع انتشار وازدهار فن النسيج القبطى تقلت هذه النوعية وأضافت سمات وخصائص زخرفية جديدة، ظلت قروناً طويلة كإرث فنى للفنيين البيزنطى والإسلامى.

ولقد خرجت لنا أنماط من الصور الجدارية التى تحمل لنا مجموعة من الزخارف التى اعتمدت فى المقام الأول على المحاكاة لعناصر ومواد طبيعية مثل الفسيفساء والأحجار المختلفة أو الرخام، واستطاع فن التصوير الجدارى (الفريسك) أن يقدم لنا توظيف لتلك الزخارف يخدم العناصر المعمارية الدينية فى القلايات والكنائس والمقابر.

المسيحية المبكرة، كما أنه في سبيله إلى ذلك لم يغفل التأثير السكندري الذي كان يعتبر مدرسة رائدة في فن المحاكاة التصويرية للعناصر الزخرفية بدقة بالغة.

ولقد اختلفت وتنوعت العناصر الزخرفية في الفن التصويري القبطي منذ بدايته المبكرة، ويرجع ذلك لكثرة المؤثرات الزخرفية القديمة، فالزخارف النباتية مثل شجرة الكروم التي أصبحت سمة مميزة في الزخارف القبطية، على الرغم من كونها زخرفة هيلينستية، إلا أن مدلولها على جدران القلايات والمقابر نابع من التصوير القديم الذي نجده في المقابر المصرية القديمة لملوك الأسرة التاسعة عشر بنفس الكيفية كزخرفة تملأ الأسقف والقبة وتنتشر على جميع الجدران الأربعة حتى تصل إلى مستوى الأفاريز المصور على جدران الحجرة رقم ٣٠ بمقابر البجوات بالواحة الخارجة.

هذا التأثير يقودنا إلى أن الزخارف النباتية المستوحاة من نبات الكروم الخاص بالإله ديونيسوس أو ذو التأثير المباشر عن رمزية الخمر المقدس، قد احتلت مكانة مميزة في الزخارف الجدارية والنسجية والمعمارية في الفن القبطي، بل في بعض الأحيان نجد أن تلك الزخرفة النباتية قد تندمج مع تكوينات هندسية مكونة أشكال أكثر تعقيداً من دوائر ومربعات ومعينات، وقد أعطى هذا الاختلاط الزخارف القبطية نوعاً من التنوع والإضافة من حيث الأشكال المختارة وكذلك الألوان المستخدمة لإبراز كل شكل على حدة بجانب الألوان المميزة للنبات وثمار العنب.

أيضاً من الزخارف النباتية التي صاحبت الموروث المصري زهرة اللوتس التي احتلت مساحة كبيرة في الفن القبطي، بل أنها احتلت نفس المكانة أيضاً في الفن الروماني كوحدة معمارية في بعض المعابد المصرية، كما أنها استخدمت على جانب من الأواني الفخارية في نهاية العصر البطلمي وبداية العصر الروماني، تلك الوحدة مثلت في الفن القبطي نموذجاً للتطور والاختلاط مع عناصر تصويرية أخرى نباتية وهندسية أضافت عنصر الإبداع الزخرفي للفن القبطي، وهي نابعة من تمسكه بالموروث القديم.

أيضاً فقد احتلت الأوراق النباتية المتنوعة مساحة كبرى في الزخرفة القبطية، وهي إما أوراق لنبات العنب أو التوت أو الغار، وتلك الأوراق كانت في أغلب الأحيان وبصفة خاصة (على النسج القبطي) تخضع لكثير من التحوير أو الاندماج مع التيار

الهندسى، حتى أن جانباً كبيراً منها قد تحول واقترب من الشكل الهندسى الحاد. تلك السمة ربما كانت جائزة على النسيج لسهولة مسألة التنفيذ، بينما التزم الفنان على الزخارف الجدارية بالواقعية فى تصوير أوراق الأشجار والنبات عموماً، والتي تبدو محصورة داخل إطارات خطية مكونة أفاريز محددة تتسم بالتكرار والتشابه قدر الإمكان.

هذا التأثير المقيد فى أفاريز للعناصر الزخرفية يقودنا إلى تحديد الإطار العام مثلاً للصورة الجدارية أو النسيجية فقد التزم الفنان القبطى بإحاطة المنظر المصور بأفريز طولى علوى وسفلى وعلى الجانبين، وهو تحديد للمنظر المصور حتى يتاح له تصوير مناظر أخرى أو إعطاء الموضوع قدر من الاهتمام وشدة الانتباه، فى بعض الأحيان يلتزم الفنان بأن يقوم بتقسيم الحوائط إلى مجموعة من الأفاريز العريضة والرفيعة ثم يستثنى منها بعض تلك الأفاريز لتصوير الموضوع، بينما الأفاريز العلوية له أو السفلية تكون معقل للزخارف الجدارية المتنوعة، وبالتالي فهو يعطى للموضوع قوة رئيسية لشدة الانتباه بين كم الزخارف المحيطة به، وفى نفس الوقت فتح المجال للإبداعات الزخرفية وتنوعها بصفة مستمرة فى مساحات كبيرة، وهذه النوعية يمكن إدراكها فى قلايات سقارة وبابوط وكذلك العديد من قطع النسيج التى تركز على إبراز الموضوع فى المنتصف وهو محاط بوابل من الزخارف النباتية والهندسية.

برع الفنان القبطى فى المزج بين العناصر الهندسية وأسلوب تنفيذها على طريقة المحاكاة للفسيفساء. ومن بين تلك الزخارف التى لاقت قبولاً كبيراً لديه هى زخارف المياندريونانية، وكذلك زخارف موج البحر وزخارف المجذولة أو المعقودة، وهى تقليد يمزج بين المؤثرات النسيجية والفسيفساء. وقد خرج عن تلك الأنواع الرئيسية تكوينات مركبة ومعقدة كثيرة، بعضها يحاول أن يكون شكل صليبي والآخر يريد أن يبرز العمق والظل والغور فى المجهول، وهى سمة يمكن إدراكها بسهولة فى الزخارف الجدارية فى القرن السادس الميلادى فى بلوط وسقارة وكالبا. هذه التكوينات الهندسية عديدة فى الفن القبطى وهى سمة ربما ازدهرت بعد منتصف القرن الخامس الميلادى، وزاد الاهتمام بها بعد الفتح العربى، وهى تعتمد على إحداث نوع من التراكيب الهندسية التى تمتاز بين أشكال الدوائر والمعينات والمربعات فى شكل واحد ثم يختار منها

التكوين المراد تحديده وإبرازه وتلوينه مع إضفاء نوع من الظل باللون داكنة، من هنا يخرج لنا تكوين مبتكر دائماً ومختلف عن العديد من التكوينات الأخرى.

وقد نالت الزخارف المجدولة أهمية كبرى بعد القرن السادس الميلادي، وهي نماذج تحاكي الحبال المنسوجة إما من الأصواف أو الأقطان، وتلك الزخارف احتلت ألوانها الأحمر والأصفر مساحة المجدولة بينما كانت الخلفية إما باللون الأسود أو البني الداكن، فهي بذلك تعطي تضاد لوني مضيء تميزت به جداريات القلايات في الأديرة القبطية بعد القرن السادس الميلادي، هذا التطور واكبه استخدام نفس الزخارف بشكل أكثر تعقيداً لتكوين وحدات هندسية نسيجية مبتكرة في معظم زخارف القرن الثامن الميلادي، ولدينا في باووط سجلات كاملة لتلك الوحدات المنفذة على الجدران والتي تنحصر أنماط زخرفتها ما بين التكوين الهندسي الدائرة والمربع والمعين، بين استخدام الجداول النسيجية لعمل وحدات زخرفية نباتية تتخلل تلك الأنماط الهندسية. هذه النوعية من التراكيب كانت بمثابة أرضية خصبة لفن الزخرفة الإسلامية فيما بعد، حيث عمل الفن الزخرفي الإسلامي على استثمار تلك الزخارف وأحدث نوعاً من التميز والدقة والمبالغة في إبراز التفاصيل الدقيقة في المنسوجات القبطية الإسلامية وكذلك في بعض القطع الفنية الأخرى من زخارف معمارية ونحتية.

وقد تميزت المنسوجات القبطية منذ القرن الثالث، بالزخارف ذات العناصر الموضوعية الأدمية والهندسية والنباتية، وقد ابتكر النسيج القبطي خاصية المزج بين التكوينات الأدمية أو الحيوانية وبقية العناصر الزخرفية في زخارف متداخلة ومتشابكة، وهي تتكون أولاً من وحدة زخرفية تحيط بعنصر آدمي أو حيواني، ثم يتم تكرار هذه الوحدة في بقية المنسوج، مع احتمال تغيير العناصر الأدمية أو الحيوانية، إما من ناحية الحركة أو النوع أو الشكل، ولكنها تعطي العمل الزخرفي نوعاً من الحركة والتنوع المميز، كما أنه لوحظ أن العناصر الأدمية والحيوانية في الوحدة الزخرفية عادة ما تبدو محورة وتميل إلى التكوين الهندسي في خطوط مستقيمة. ونرى كثيراً من النباتات المصرية القديمة مثل اللوتس والبردي وثمار الرمان والتوت وجانب كبير من الزهور وأوراقها بجانب عناقيد وثمار العنب، وهي عناصر زخرفية ساهمت إلى حد كبير في تكوين العنصر الزخرفي الإسلامي بعد ذلك.

فى هذا الجزء حاولنا أن نقدم جانباً تفصيلياً من تلك الزخارف المتنوعة، والتي صورت إما كزخارف نحتية أو جدارية أو نسيجية حتى تكون لدينا قدرة كبيرة على إدراك الأنماط الزخرفية من العمل نفسه فتكون أكثر واقعية. ولكن فى النهاية لا نستطيع أن نغفل عناصر المؤثرات المصرية القديمة والهلينستية، وكذلك الساسانية التي ساهمت فى تحديد أساليب تصوير بعض الحيوانات الأسطورية واستغلالها فى الوحدات الزخرفية إما على النسيج أو الصور الجدارية وبصفة خاصة فى مناظر البطولة وصيد الحيوانات ومصارعتها، هذا إلى جانب أن بعض المنسوجات امتازت زخارفها بالتقاليد المعمارية مثل الأعمدة المرتبطة مع بعضها عن طريق العقود أو البوائك المعقدة التي تستلهم منها القناديل وهو أسلوب استمر استخدامه حتى القرن الحادى عشر، تلك الأنماط يمكن إدراكها بسهولة من خلال الملحق التصويري الخاص بهذا الجزء.

مراجع الفصل الخامس الفنون الصغرى والأسلوب القبطى

أولاً: المشغولات العاجية فى الفن القبطى

* عن مصادر خام العاج فى مصر القديمة ونماذج صناعته حتى العصرين اليونانى -

الرومانى فى مصر، راجع:

-الفريد لوكاس، نفسه، ص ص ٦٢-٦٣.

-Natanson, J., Early Christian Ivories, London, (1953), pp. 12-20.

-Hutter, I. Early Christian and Byzantine Ivories, London, (1988), pp. 22-23.

-Romage, N. H. & A. Romage, Roman Art, Second Ed, London, (1995), pp. 303-304.

* حول تلوين العاج فى مصر القديمة والعصر المسيحى، راجع:

-Carolyn, L., Connor, The Colour of Ivory Polychromy on Byzantine Ivories, London, (1999), pp. 23-30.

* حول قطعة الراعى الصالح فى متحف ليفربول:

-Legner, A., Der Gute Hirte, Düsseldorf, (1959), pp. 15, Pl. 6.

-Weitzmann, K., Age of Spirituality, Late Antique and Early Christian Art, New York, (1978), n. 494.

* للمقارنة، راجع:

-De Bourguet, Early Christian Painting, London, (1965), pp. 15-16.

-Huper, I, op. cit., (1988), pp. 30-31.

-D. C. A. L. T. 5. Coll. 2622-2623 Fig. 47751.

* حول قطعة إله النيل (نيلوس) المحفوظة فى متحف Wiesbaden، راجع:

-Essen, Werdendes Abendland am Rhein und Ruhr., Villa Hügel (1956), no. 66.

-Essen, Koptische Kunst, Christentum am Nil, Villa Hügel, (1963), no. 135.

-Volbach, W. F., Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, Mainz, (1976), no. 105 Pl. 56

* للمقارنة، راجع:

-Hermann, H. Der Nil und die Christen, Jahrbuch Für Antike und Christentum, 2, (1959), pp. 30-59.

* حول قطعة ديونيسوس المحفوظة في متحف واشنطن (مجموعة خاصة)، راجع:

-Weitzmann, K., Catalogue of The Byzantine and Early Medivaeval Antiquities in The Dumbarton Oaks Collection in Washington, Vol. III, Ivories and Steatites, Washington. (1972), no. 9.

* حول قطعة أوروبا وزئوس في بالتيمور:

-Weitzmann, K., op. cit., (1978), no. 147.

* قارن مع:

-Dayton, O., Flight, Fantasy, Faith, Dayton Art Institute, (1953), no. 39.

* حول قطعة اغتصاب جانيميدس بواسطة الإله زيوس، راجع:

-Weitzmann K., op. cit., (1972). 111, no. 2, (1978), n. 148.

* قارن مع:

-Richter, G. M. A. The Ganymede Jewelry, M. MAB. 32, (1937), pp. 293-294, Pl. 4.

* حول قطعة محاكمة باريس بواسطة مجلس الآلهة، راجع:

-Weitzmann, K., op. cit., (1978), no. 115.

* حول قطعة هيراكليس وصراعه مع أسد نيميا، راجع:

-Weitzmann, op. cit., (1978), no. 205.

* حول قطعة ربات الفنون مع أبوللو وأرتميس، راجع:

-Volbach, op. cit., (1976), no. 70.

-Kollwitz. Reallexikon Für Antike und Christentum, Vol., 4.

-Elfenbein, Stuttgart, (1959), p. 1133.

-Backwith, J., Coptic Sculpture, London, (1963), no. 38.

* حول قطعة هيليوس وسيلين، راجع:

-Volbach, op. cit., (1976), no. 61.

-Weitzmann, op. cit., (1978), no. 134.

* حول قطعة ممثلة المسرح البانتومايم من برلين، محفوظة في متحف.

-"Staatliche Mussen Preussicher Kulturbesitz Antikenabteilung, Berlin."

*عنها راجع:

- Bieber, M, The History of The Greek and Roman Theatre, Princeton, (1961), p. 236.
- Greifenhagen, A, Antike Kunstwerke, Staatliche Mussen Antiken. 2nd. Berlin, (1966), pp. 34, 53.
- Volbach, op. cit., (1976), no. 79.
- *حول قطعة القديس مينا المحفوظة حالياً في المتحف البريطاني في لندن، راجع:
- Volbach, op. cit., (1976), no. 181.
- Weitzmann, op. cit., (1978), no. 514.
- *حول المدارس السورية والبيزنطية في تصوير القديس أبى مينا ومدى التشابه

والاختلاف بينهما، راجع:

- Coche de La Ferté, Du Portrait à L'icone , 77. pp. 24-33. Fig. p. 25.
- Volbach, op. cit., (1976), no. 242.
- Weitzmann, op. cit., (1972), Figs. 3, 4, 6.
- Ward-Perkins, J. B, The Shrine of St. Menas in The Maryut, Papers of The British School at Rome, 17, (1949), pp. 26-71, Sep. pp. 46-47, Pl. VIII. Fig., I.
- Beckwith. op. cit., (1963), p. 9. Pl. 10.
- *حول مشط معجزات المسيح في المتحف القبطى، راجع:
- Strzygowski, J., Koplische Kunst, Cattalogue generale des Antiquite Egypte, du Musée du Caire, (1904), No. 7117, Taf. 17.
- Volbach, Frühmittelalterliche Elfenbeinarbeiten aus Gallien, in (Festschrift des Römisch- Germanischen Zentralmuseums) in (Mainz Zur Ferier Seines Hundertjährigen Bestehens), F. R. G. Z. M., (1952), I. pp. 44-53, Sep. No. 204, Taf. 3655.
- Essen, op. cit., (1963), nos. 138, 139.

ثانياً: المشغولات الخشبية:

- *حول المشغولات الخشبية كصناعة وحرفة مصرية، وعن الأخشاب وأنواعها ومصادر جلبها في مصر القديمة وحتى العصر القبطى، وعن الزخارف الخشبية في الفن القبطى، راجع:
- Essen, op. cit., (1983), (Holz), III, pp. 261 ff.

- Volbach, Copti Centrie Tradizioni, in (Enciclopedia Universale dell'Arte, 3. (1960), pp. 790-792.
- Monneret de Villard, U., La Chiesa di S. Barbara, (1922), pp. 50.
- Kitzinger.E, Notes on Early Coptic Sculpture, in: Archaeologia, 87, (1938), pp. 181-215, Spe., 212 Pl. 75-76.
- *ويمكن الحصول على أمثلة عديدة من المشغولات الخشبية المميزة مع شرح وافر بالمقارنة عند:
- Ranke, H. Kotische Friedhöfe bei Karära und der Amontempel Scheschonks, I bei el Hibe, Berlin and Leipzig, (1926), pp. 3-27.
- *حول لوحة دخول السيد المسيح إلى اورشليم في المتحف القبطي، راجع:
- Beckwith, op. cit., (1963), pp. 13 ff, Figs. 41-43.
- Weitzmann, K., op. cit., (1978), no. 451.
- Sacopoulo. M, Le Lintean Copte, C. A, a, (1957), pp. 99-115.
- ثالثاً: فن الأيقونة:
- *حول مفهوم التطور من الأيقونة الجصية إلى البورتريهات إلى الأيقونات، راجع:
- Bastien, p & C. Metzger, Le Trésor de Beaurains, Wetteren, 1977, pp. 13- ff.
- Bierbrier, M. L., (ed), Portraits and Masks, Burial Customs in Roman, Egypt, London, (1997), p. 10-17.
- Doxiadis, E., The Mysterious der Fayum Portraits Faces from Ancient Egypt, London (1995), pp. 13-17, 30-33, 80-5.
- Mack, J.ed, Masks, The Art of Expression, London, (1994), pp. 10-20.
- Walker, S. and M. Bierbrier, Ancient Faces, Mummy Portraits from Roman Egypt, British Museum, (1998), pp. 25 ff.
- عن ارتباط الأيقونة بالطوقس الجنائزية ثم العقائدية من المقبرة إلى الكنيسة، راجع:
- Hennecke, E., & Schneemelcher, W. Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, Tübingen, (1964), pp. 145-147.
- Worrell, W., The Coptic Manuscripts of The Free Collection, New York, (1923), pp. 370-375.
- Heijer,J. Miraculous Icons and Their Historical Background, in (Coptic Art and Culture) Cairo, (1990), pp. 89 ff.

- Crone, p, Islam, Judeo- Christianity and Byzantine Iconoclasm, JSAL. 2, (1980), pp. 59-80.
- *حول أيقونة (إيكوميدس)، راجع:
- Langen, L., Icon- Painting in Egypt, in (Coptic Art and Culture) Cairo, (1990), pp. 57-59.
- *حول الغنوسيين وعلاقتهم بالصور الشخصية من المنظور العقائدي، راجع:
- محمد عبد الفتاح السيد، المصريون والمسيحية؛ (الغنوسية)، الفصل الثاني، الإسكندرية (٢٠٠٠).
- عن البورتريهات الشخصية ورموزها، راجع:
- Walker, S. and M. Bierbrier, op. cit., (1998), pp. 3-30.
- عن رموز البورتريهات، راجع: السحر والنبوءة والرمزية في الفن القبطي:
- عن أيقونة الملاك في المتحف القبطي، راجع:
- Langen, op. cit., pp. 67-68.
- عن ترميم وحفظ الأيقونات المثبتة بالشمع أو المنقذة بألوان التمبرا على لوحات خشبية، راجع:
- Uspensky, B., The Semiotics of the Russian Icon, Liesse, (1976), pp. 16 ff.
- Skálova, Z., Conservation Problems in Egypt, Introductory Report on the Condition and Restoration of Post-Medieval Coptic icons in (Coptic Art and Culture), Cairo, (1990), pp. 73-77.
- عن الأيقونات المصرية حتى العصر الإسلامي (الفاطمي والأيوبي والمملوكي)، راجع:
- Weitzmann, K., The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzan. Art and Their Impact on Christian Iconography, D. O. P. 14, (1960), pp. 45-68.
- Weitzmann, K., The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, The Icons, Vol., I, from The Sixth to The Tenth Century, Princeton, (1976).
- Weitzmann, K., Ein Vorikonoklastische Ikone des Sinai mit der Darsellung des Chairete, "in Tortoule: Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monument, Römische Quartalschrift, 30, Supplement, (1996), pp. 317-325.

- Weitzmann, K., Icon Painting in Crusader Kingdom, DOP. XX, (1966), pp. 83 ff.
- Mundel, M., ed., Iconoclasm, Papers give at The 9th Spring Symposium of Byzantine Studies, Univ of Byz. Stud. Birmingham, (1977), pp. 59-74.
- King, G., Islam, Iconoclasm, and The Declaration of Doctrine, BSOAS, 48. (1985), pp. 267-277.
- Crone, op. cit., (1980), pp. 76-95.
- Handelink, H., & Langen, L., The icon- Collection of The Coptic Museum in Old- Cairo and The Work of Juhanna.
- Armani and Ibrahim Al- Nasikh, Two 18th Century Icon- Painters Actes du IVE Congres International d'Etudes Coptes, Louvain-la- Neuve, (1988), pp. 12 ff.
- Dick, E. Homélie sur la Veneration des Icons, Jounieh, Rome, (1986), pp. 16-22.

رابعاً: الأدوات الكنسية والخدمة اليومية

-عن الأدوات الكنسية القبطية، راجع:

- Essen, op. cit., (1964), pp. 268 f.
- Volbach, Geschichte des Kunstgewerbes, 5, (1932), pp. 66 ff.
- Volbach, Frühchristliche Kunst, Die Kunst der Spätantike in West- und Ostram, Munich, (1958), Nr. 255.
- Volbach, op. cit., (1962), pp. 12-21.
- Ausstellungskatalog, Early Christian and Byantine Art, Baltimore, (1947), No. 416.
- Strzygowski, J., Koptische Kunst, (1904), No. 9083, Fig. 29.
- Ross, M. C., Catalogue of The Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in The Dumb. Oaks, Collection, (1962), No. 71, Pl. 45.
- Painkoff. A. Les deux encensoirs Coptes du Musée du Louvre, B. S. A. C., VII, (1941), pp. 1-7.
- Strzygowski, J., op. cit., (1904), No. 9188, 9098.
- Rante, H., op. cit., pp. 20, 45-58.
- Werner, J. Die Byzantinische Scheibenfibel Von Capua und ihre germanischen Verwandten, Acta Archaeologica, 7. (1936), pp. 59-60.
- Essen, op. cit., pp. 404-420.

الفصل السادس

السحر والنبوءة والرمزية

فى الفن القبطى

أولاً: فن السحر وأصول الرمزية

يحاول الإنسان إزاء عالم موحش مضطهد مخيف يسحقه، الرغبة فى محاولات أكيدة سواء كانت واقعية أو خيالية من أجل السيطرة على هذا العالم الشرير المحيط به، وأن يكتسب قدرة تفوق قواه الخاصة، فتجعله سيد مصيره على الأقل بالرغم من أن تلك القوى كانت بأى شكل من الأشكال تساهم فى خروج الضغينة والكراهية الكامنة فى أعماق نفسه.

ولأن أنماط وأساليب تنفيذ هذه الأفكار قديمة قدم الإنسان ذاته، فإنها قد تطورت بتطوره وخضعت فى بعض الفترات إلى ماهية أفكاره حيث حددتها طموحاته وبلورتها المسببات الرئيسية لتلك الشرور المحيطة به، وهذا ما يعرف بالفن السحرى . Magiketechné

والممارسة السحرية أصيلة فى مصر، حتى أن مصر فى سفر الحكمة قد أطلق عليها "أرض الوثنية والسحر"، لتعدد الآلهة والقوى وظاهرة السحر بها، (حكمة ١٥: ١٩-١٤)، ولعل حادث النبى موسى وسحرة فرعون أحد الحوادث الشهيرة التى تؤكد أصالة المفهوم السحرى عند المصريين القدماء.

ونقابل فى فصول عديدة من (كتاب الموتى) فى الدولة الوسطى والدولة الحديثة قدراً عظيماً من التعاويذ السحرية التى صيغت أصلاً لصالح الأحياء، ثم وضعت فى المقابر لمنفعة الموتى، فهى صالحة للحياة والموت، ومن هنا ارتبطت بالمستقبل سواء

كان في الدنيا أو الآخرة. وطبقاً للطبيعة البشرية في مصر، فإن الأفعال التي من خلالها يتم الاتصال بهذين العالمين (المستقبل) في الحياة والموت، يتعين أن يتم من خلال القوى السحرية وحدها، ومن هنا ارتبط الدين بالسحر عند المصريين، وهو ارتباط طبيعي وموروث ولا غنى عنه (ربما إلى الآن)، فكل فعل ديني (عند القدماء) هو سحر من وجهة نظر المصريين، بل أن اللغة المصرية القديمة لا تحتوي على كلمة مباشرة تعني (ديانة)، بل أن كلمة (حقاً) التي تعني القوى السحرية هي أقرب الكلمات إلى مفهوم الديانة.

ويذهب فريق من العلماء إلى أن الكتابة المصرية الهيروغليفية بما تحتويها من علامات تصويرية لكائنات حية أو أشياء مادية، كانت منظومة ومنطوية على طاقة سحرية كامنة أكثر من أي نوع آخر من أنواع الخطوط، فضلاً عن قوة الكلمة السحرية في حد ذاتها، فإن الرسوم الفردية للبشر والحيوانات - التي تشكل العلامات الكتابية المكونة للكلمات - كانت تحمل في حد ذاتها أيضاً وجوداً سحرياً.

فضلاً عن ذلك فقد ارتبطت بعض الآلهة بالممارسة السحرية فالإله تحوت العارف والمستمرس في المعرفة يعكس جوهره كمُطَّلِع على عالم السحر وذو قوة غامضة، فهو سيد السحر (العظيم في السحر)، وهو كذلك مخترع الكتابة وواضع القوانين والناموس التقليدي التي تنطوي عليه الكتابة المقدسة، فهو هنا يربط ما بين الكيان الديني والعقائدي وكذا المفهوم العام لظاهرة السحر، فالفصل الثلاثون من كتاب الموتى، يُعد نموذجاً آخر للمتطلبات الأخلاقية المنبثقة من الكيان الاجتماعي والديني الصالح الخير، فهي محاكمة الميت بالتعاويذ السحرية Magical Incantation وهي تعاويذ سحرية تبحث عن الخلاص من الشرور المحيطة بالنفس البشرية تكتب على جعارين القلب Heart Scarabs وتدفن مع المتوفى. نفس المفهوم العام للخلاص من الشرور في ضوء الأخلاقيات والبحث عن الخير بواسطة السحر هي ممارسات التزم بها أتباع الفلسفة الغنوسية في مصر خلال القرن الثاني والثالث الميلاديين.

هكذا استقر السحر في نفوس المصريين ككيان موروث لا غنى عنه، فقد لعب لن السحر دوراً هاماً في حياتهم، وأصبحت التعاويذ السحرية هي الدواء الشافي لكل أنواع الشرور، واستخدمتها كل طبقات المجتمع بعد أن أصبحت ظاهرة عامة، تنتشر في

فترات الانتكاسة الدينية والتدهور الواضح فى العقيدة وفى علاقة الدولة بالرعية، وهو السبيل وراء انتشارها فى الفترة للرومانية والقبطية فى مصر.

لكن أن تكون الممارسات السحرية فى عالم ملئ بالخرافات والخزعات، وتتقشى فيه الأمية، وتختفى منه بؤادر ثقافية علمانية منحررة أمراً جائزاً ومقبولاً، ولكن أن تكون للممارسات السحرية دوراً صريحاً فى عالم علمى بحت مثل العالم المصرى تحت الحكم البطلمى أو الرومانى - عالم تميزه مدرسة الإسكندرية العلمية بكل قدراتها الثقافية المتاحة - يعد بحق أمراً غريباً، ويتضح لنا أنه لم يكن السحر مقترناً بالقدرة الإيمانية أو الثقافية، ولم يجاورها أو ينافسها فى مكانتها، بل أنه كان يجتاز هذا العالم ويخرج عن نطاقه العلمانى، ومن ثم فهى طقوس موروثية فى النفس البشرية عبر عصورها المختلفة تبحث دائماً عن مستقبل أو عن استقرار، أو عن وسيلة أسرع لتحديد المصائر وكف الأذى والتطلع للحياة الوردية الرغدة، وربما ساهم فى تواجدها واستمرارها حالات الأمية وغموض الأدیان واختلاطها التى وجد فيها المصرى بحثاً عن مستقبل دينى مقنع، كذلك قلة الوعي الدينى والسياسى وكذلك الفكرى، كل هذا قد أدى إلى وجود مساحة فارغة فى عقول المصريين، شغلها السحر فى وجود حاجة ملحة للقوى الخفية لتخطى أزمت المجتمع السياسية والاقتصادية والدينية، كان هذا وراء انتشار السحر والشعوذة، كظواهر خلاص للنفس البشرية فى مصر تحت الحكم الرومانى.

ففى العصر الإمبراطورى فى مصر، عرفت مجموعة الهيرميטיكا Hermetica الخاصة بالإله تحوت (هرميس اليونانى)، وهى مجموعة تعاليم سحرية ووسائل استخدمت بطرق متخلفة، وانتشرت بين المصريين آنذاك، فقد عثر على العديد من الوسائل السحرية المستخدمة فى مصر، من أدعية وصب لعنات وطلاسم وطلب مساعدة من الإله بس وتمائم عديدة كان يعتقد فى قوتها السحرية، ويرى S. Moncrieff "أن تلك التعاليم وجدت بسبب عمليات التحليل عالية المستوى التى وصلت إليها الكهانة فى مصر، فقد استطاعت أن تخلف وراءها خلفية متشائمة من الناس، جعلتهم يواجهون علم الكهانة بالممارسات الخرافية السحرية، وهذه المخالفات لم تكن قاصرة على المصريين فقط بل امتدت لتشمل اليونانيين أيضاً بل والشعوب

المجاورة، أيضاً وأصبحت مجموعة أو تعاليم الهيرميثيكا Hermetica (لا يعرف بالضبط هل وضعت في فترة محددة أو هي نتاج فترات متلاحقة) تعاليم سحرية دولية مستحبة ومرغوبة، وكان مصدرها الدائم من كتب الموتى والأبراج والأنفس والأرواح، وهى كتب في أصلها قائمة على وصفات وتراكيب سحرية دينية، ولكن سرعان ما انتقلت من الكيان الدينى الملتزم في ظل الظروف الاجتماعية غير المواتية، إلى حالات سحر غير شرعية وشعوذة ودجل خرافى".

وهناك مجموعات من العلماء يؤكدون على أن مبادئ السحر المصرى الدينى كان مرتبطاً ارتباطاً شهيرواً وشديداً بأسطورة إيزيس وأوزوريس وخلص العالم من الشرور على يد حورس (المخلص الذى يمثل يسوع فى الغنوسية)، وإن ما ورد فى هذه القصة الأسطورية، كان بمثابة تصريح بممارسة السحر فى مصر، ونحن ربما نميل إلى ذلك فى ضوء اتجاهين:

الأول: استمرار شهرة الأسطورة الخالدة واستمرار عبادة إيزيس طوال الحقبة الرومانية وحتى القرن الخامس الميلادى.

الثانى: هناك اقتباسات مسيحية أصيلة فى العقيدة المصرية لا زالت تخضع دون شك للأسطورة وقصة الخلاص (وهو ما سوف نشير إليه لاحقاً). من هنا فإن كيان وأسرار العقيدة المسيحية فى أصل المسيح وقبوله الإلهى والمجىء الثانى (المخلص) وضرورة وجوده على الأرض، كلها أمور سرية، تم تفسيرها فى ضوء أسطورة إيزيس وأوزوريس وابنهم حورس، بنفس الكيان الخفى للأسطورة، مما يؤكد استمرارها وتطابق التعاليم فيما بعد.

ننتقل الآن إلى رؤية جديدة حول تأثير انتشار ظاهرة التعاويذ والطلاسم السحرية كرموز مصرية فى كافة بلدان البحر المتوسط، وارتباطها الشديد بمقدرة المصريين على تسخير أو — كما يطلقون عليها — عبادة الشياطين والتعامل معهم.

إن انتقال السحر فى العقيدة المصرية إلى العقيدة المسيحية فى مصر، جاء مرتبطاً بالتصدي للأرواح الشريرة الشيطانية، فإن الأقباط فى مصر لم يستغنوا عن السحر مطلقاً، بل استخدموه على الرغم من كونه يتنافى مع مبادئ الدين المسيحى الحق، ولكنه كان يتوافق مع الأسرار والغموض المحيط بالعقيدة المسيحية وشكلها الذى انتشر فى

مصر عن طريق الغنوسية خلال القرنين الأول والثاني الميلادى، فالمصادر المسيحية تحدثنا عن ظهور أعمال السحر والشعوذة والدجل مقترنة بالتعاليم المسيحية ليس فى مصر فحسب بل على مستوى الإمبراطورية. وكان مصدرها الأساسى بعض اليهود ومن تعلموا الحكمة فى مصر أو فى الإسكندرية، فأريانوس وترتليانوس وهيبوليتوس: هؤلاء المؤرخين اللاهوتيين الغربيين قد ربطوا بين انتشار تلك التعاليم آنذاك وظهور الهرطقة الغنوسية وغيرها من الهرطقات، بل أن إريانوس اعتبر أن ممارسة السحر والشعوذة أمور لا أخلاقية تتم عن هرطقة ضد التعاليم المسيحية. ربما كان ذلك فكر غربى رافض لطبيعة الحياة الشرقية، وربما كان هذا أيضاً رؤية شخصية لأريانوس ضد التعاليم الغنوسية التى ظهرت على أرض مصر آنذاك تفسر غموض المسيحية. هذه الرؤية لاقت قبولاً عالمياً فى روما وآسيا الصغرى وفلسطين وسوريا وشمال أفريقيا، وقد سار أتباع أريانوس (ترتليانوس وهيبوليتوس وإبيفانس) على نهجه دون أن يبالوا بأهمية تلك التعاليم، مما أدى إلى تكوين نظرة عدائية ضدها ظلت مستمرة لفترات طويلة.

من هنا، نجد أن هناك علاقة واضحة بين ممارسة الطقوس والتعاليم السحرية وبين ظهور ودخول وانتشار المسيحية فى مصر، بل يمكن أن نعتبرها نمو وثى (عادات وتقاليد) داخل الكيان المسيحى، هذا النمو الداخلى، كان له أهمية لقبول المصريين المسيحية، بل أنه أيضاً ساهم بشكل كبير فى فكر العقيدة المسيحية المصرية فيما بعد، ونقتصر هنا على تحديد تأثيره على الإنسان المصرى القبطى البسيط الذى بدأت تختلط عليه الأمور، فهو يعتقد المسيحية فى صورتها الوثنية فى مواجهة الأرواح الشيطانية بمثل العادات الوثنية. بهذا التكوين النفسى المضطرب الذى استمر وتزايد وتطور عبر القرون الثانى والرابع الميلادى، ابتكر دون قصد مجتمع سطحى متفتح لاستيعاب أفكار عديدة طالما اقترنت بقوى ما وراء الطبيعة التى يأمل أن تحقق له الخلاص.

هكذا تصدرت المعتقدات الغيبية (والتي لا يمكن أن نعتبرها شيئاً عادياً أبداً) مكانة رائدة فى المجتمع، فهي ليست قاصرة فى تدارك أمور الحياة اليومية مثل الرؤى والأحلام فقط، بل لعبت دوراً أكثر خطورة فى سلوك المسيحيين المصريين آنذاك، فقد

التصقت بها الفكر الشيطاني وأرواحه بتشكيل أساليب وأنماط خاصة في حياة المصريين آنذاك، وهناك برديات ونقوش عديدة يمكن أن نستخلص منها عبارات دالة على ذلك، فإن شجار يحدث بين مجموعة من الأصدقاء يمكن إرجاعه إلى روح شيطانية كارهة للخير، أو أسباب طلاق في وثيقة انفصال بين زوجين كان سببها روح شريرة هاجمتها دون أن يتوقعها، أو أن شجاراً بين الرهبان يتطور إلى جدل بلغة الدين، فيصفون زملائهم، قائلين أن روح شريرة لبستك. ويمكننا ملاحظة ذلك في المجموعة الكبيرة من الخطابات المتبادلة بين الرهبان، فإنهم يقدمون تحية خاصة للملائكة وبصفة خاصة الملاك الحارس (دون أن يذكروا له اسم). وقد فسر Crum ذلك على أنه سلوك طبيعي ومعتمد في تأمين النفس من الأرواح الشريرة بهذا الملاك الحارس، ثم غدا بعد ذلك نوعاً من التعبير عن التحية والتكريم، ونحن نؤكد ذلك في ضوء حياة الرهبنة التي ترجع جذورها إلى خلاص النفس البشرية من كافة الأرواح الشريرة المحيطة بها، بل أن المعلمين الغنوسيين، قد عمقوا هذا المفهوم عندهم (الرهبان) فإن اعتبار المادة شريرة، كائن جسدي لا فائدة منه، كان وسيلة نحو تحقيق هذا الجسد والتخلص من شهواته، مما زاد من الحاجة للتقشف والزهد، ومن هنا أصبحت العلاقة الإنسانية في المجتمع آنذاك كارهة لكل ما هو يمت بصلة للشر أو الأرواح الشيطانية.

أيضاً هذه الرؤية العامة، تنطبق بصورة كبيرة في الأدب والفن القبطي المبكر، وإن كانت في الأدب واضحة، فقد اعتقد المواطن المسيحي أن الأدب والفن بينهما المتسع الحقيقي لتحديد خواص لتلك الظواهر، بل حاولوا أن يجدوا لها مبرراً وجذوراً عند القدماء أو عند المسيح (الكائن الإلهي حسب الفلسفة الغنوسية) حتى يحققوا لها رواجاً مقنعاً لديهم، فمثلاً أخذت العين الشريرة Evil Eye مصدراً أساسياً في الأدب القبطي، بل أصبحت سمة أساسية في الحياة اليومية. هذا الرمز (الشرير) كان في نفس الوقت وسيلة للحماية من الأرواح الشريرة، ولكن هناك جذور لهذا الرمز المسيحي الشرير، فيذهب الأقباط إلى أن مصدره مرتبط برحلة المسيح وتلاميذه إلى بحيرة طبرية، وأن العين الشريرة قد ظهرت على شاطئ البحيرة على هيئة امرأة عجوز مثيرة للرعب تبعث من فمها أسنة طويلة من اللهب، ولها أنياب ومخالب مثل الأسد وعينان من الذهب المشع. وهذا الشق الخيالي الذي ظهر في الأدب القبطي نستمد جذور

له من أسطورة حورس وست، وقصة عين حورس التي انتزعها ست، وأجرى عليها طقوس سحرية لينقض بها على حورس فكيف أصبحت عين حورس هذه علامة ورمز وقائى من الشر، تلك الرؤية تظهر كثيراً فى الفن القبطى، ففنان دير القديس أبوللو ببوايط يرمز فى القلاية (١٧) إلى الروح الشريرة بصورة المرأة الشيطانية (الباسادريا) Alabasadria، وهى تمثل هنا الروح الشيطانية التى تجسدت فى صورة امرأة تقتل الأطفال حديثى الولادة، والمنظر يصور القديس سيسينيوس Sisinnios وهو يمتطى جواده ليطعن فيها الحربة، والمنظر بالكامل يتأثر بانتصار حورس (الخير) على ست (الشر)، كما أننا نجد فى قصة الباسادريا حقيقة شعبية، حيث عرفت بتعويدة البيرزليا (Aberzelia) وهى تعويذة قبطية سحرية جاءت (ربما من الحبشة أو النوبة) من أجل حماية الأم ومولودها أثناء الحمل. هكذا كان يعبر عن الروح الشريرة والسحر فى الحياة اليومية، والأكثر من ذلك، فإن السحر كان يستخدم للحصول على الشفاء من خلال التوسل إلى الأرواح الشريرة وعبادتها، وهناك مثال يرتبط بالسحر مسجل فى الكتاب المقدس (العهد القديم) مما أعطاه الشكل الدينى، ففى أخبار (سفر الملوك، الأصحاح ٢١) وفى قصة الملك الوثئى (منس) صور لنا الوالدين فى مصر الذين كانوا يستخدمون العين الشريرة لحماية أطفالهم، وذلك بأن يضعوا أطفالهم فى ماء مقروء عليه سحر، ويصاحب ذلك تحطيم أوانى فخارية مملوءة بالزيت، ثم يربط حول أعناق ورؤوس الأطفال تعاويذ وأحجبة. وهذه الأمور قد استقرت كإحدى المعتقدات اللازمة لحماية الأطفال فى مصر قبل قدوم المسيحية، وتقبلها المسيحيون عن طيب خاطر، فنجدهم يعملون بها، ففى تحذير غاضب لأحد القديسين بأن ملائكة الرب سوف يغضبون إذا ما شاهدوكم وأنتم تفعلون ذلك الأمر الذى يؤدى إلى قتل أطفالكم، لذلك فبدلاً من أن تقدمونهم للسحرة، أتوا بهم إلى الكنيسة، فإن أقدار ورفات القديسين الشهداء المباركين لديها من القدرة على شفائهم وحمايتهم من الأرواح الشريرة*.

من هنا نجد أن انتقال صفات السحرة لتجد مكاناً آخر عند القديسين والشهداء داخل الكنائس نفسها، يؤكد أنها لا تزال مستمرة وإن الاستمرار سوف يكون مقروناً بالطقوس الكنسية فيما بعد، كما أن الاعتقاد فى قوى ما وراء الطبيعة ومفهوم السحر ظل سارى المفعول عند المصريين ولم يُنفذ داخل مصر بل اعتبر إرث شعبى معتاد،

والسند الوحيد جاء من الغرب، أما النقد الذي جاء من الداخل فيما بعد فقد كان خاصاً فقط بالأساليب المستخدمة لا بالفكرة الأساسية.

وكانت الأفكار الشيطانية مصدراً مزعجاً للاهوتيين المسيحيين المبكرين وكذلك للرهبان، بل أنها اتخذت موقعاً في الفلسفة الغنوسية، فنجد فالينتينوس السكندري الغنوسي، يحدد وجهة نظره تجاه تلك الأفكار الشيطانية في القرن الثاني الميلادي في قوله "إن قلوبنا مثل الخان، تزعجه وتلوثه كافة أنواع الأرواح الشريرة، التي تنتهك برغباتها غير اللاتقة، ولكن الرب الذي خاطبنا من خلال (الإله) هو فقط الذي باستطاعته تطهير قلوبنا، لأنه حينما يزور القلب، فإن ذلك يطهره ويقده ويملاّه بالنور.

تلك الرؤية الفلسفية الدينية، جاءت لتحد من الممارسات السحرية، وهي رؤية مضادة، لكل من اتهم الغنوسية بالأعمال السحرية، فهي محاولة لإبعاد مفهوم (القدر) الوثني والذي جعل المصريون يستسلمون له ويطيعوه في ممارسة سحرية، والحل عنده يمثل نوعاً من (الفداء) في صورة الإيمان بالرب والمعرفة التي توصله إليه، فعندما يأتي ويجده ويعرفه ويدخل قلبه، يحرره من تلك الأفكار وينقيه تماماً...

نفس المفهوم ولكن برؤية أخرى تبناها القديس شنودة في رسالته (لوبينوس وكوسورواس) Lobinos and Chossoroas ، وذلك في قوله " أن الشيطان ليس بمقدوره جعل الإنسان يرتكب الخطيئة، فالإنسان هو الذي يلجأ إلى الشيطان يطلب مساعدته". أيضاً في موعظة له بعنوان (الصراع ضد الشيطان) نجده يمزج صراع الفرد المسيحي داخل الصراع الكوني المتداخل في الحياة العامة، وإن هذا الصراع أساساً مبني على فريقين: الأول يضم المسيح وأبطاله المؤمنين، والفريق الثاني: يضم الشيطان والشياطين، والمسيح فيه مع القديسين والشهداء، فرسان تخطوا بإيمانهم وفوق خيولهم وانتصروا على القوى الشيطانية انتصاراً ساحقاً (لها دلائل كثيرة في الفن) وهم متوجين بأكاليل النصر، وهي رؤية أدبية قبطية مصرية خالصة خلال القرن الخامس الميلادي.

من خلال ما سبق كله، نجد أن الأهمية الأساسية حول استخدام السحر والممارسات الخرافية الخاصة في المجتمع المصري في العصر الروماني والمسيحي

المبكر تكشف لنا عن قرب، إن الانشقاق والجهل في المجتمع يمكنه في لحظات معينة تسودها أزمات عنيفة، أن يتقمصه أرواح شريرة (خزعلات) تسرى في وجدانه حتى تصبح جزءاً أساسياً من حياته الخاصة، ثابتة تؤثر في كافة مجالات حياته، فعلى الرغم من جذور السحر عند المصريين القدماء، إلا أنه - ومن خلال ما سبق - في الفترة من القرن الثاني وحتى القرن الرابع يصبح من ضمن المتغيرات الفكرية والدينية في المجتمع المصري.

ثانياً: النبوءة

يقترب مفهوم الفن السحري تقريباً مع مفهوم النبوءة، فإذا كان السحر يتطلب استدعاء القوى الخفية، فإن النبوءة تعتقد في وجودها وتستخدمها، بينما يتفقا معاً في الهدف المشترك وهو الخلاص، وهذه الفكرة مرتبطة أيضاً بالمعرفة والبحث عن الحقائق سواء كانت مادية أو معنوية.

فالنبوءة والعرافة طقس ديني مصري قديم، فهو يمثل في العقيدة محور اهتمام الآلهة المفترض في شئون البشر، بل هي صلة سلوكية تحدها علاقة الإله بالإنسان بصفة خاصة ومباشرة، وذلك من خلال نصائح وإطلاع الآلهة في الغيب والمعرفة، وهي تتم من خلال تمثال الإله الذي كانت توجه إليه الأسئلة للاستشارة أو النبوءة، وقد أثبت المؤرخون أنها أساليب مصرية قديمة قدم الدين نفسه، وأنها تطورت من أدعية مقدسة إلى معتقد شعبي ملزم للأهالي خلال الاحتفالات السنوية للآلهة، فالنبوءة أو العرافة ابتكار مصري من أصل محلي، ومن ثم كان استمرارها واضحاً في العصور اللاحقة للعصر الفرعوني.

نلاحظ أن صفة النبوءة أو العرافة كانت خاصة لكافة طبقات المجتمع المصري آنذاك، من الملك وحتى أصغر الرعايا، والأمثلة على ذلك عديدة، فتللك المشورات والنصائح والنبوءات التي يتقدم بها الملك للآلهة - حتى أننا نجد في بعض المعابد قطع حجرية مخصصة لإلقاء الملك لطلبه واستشارته يطلق عليها اسم (موقف الملك) في معبد الأقصر والكرنك - لم تقتصر على القضايا السياسية أو الحروب أو الأزمات

العامّة (كالمجاعة أو الزلازل أو فيضان النيل..... إلخ) بل امتدت إلى قضايا اجتماعية ومبادئ خاصة فضولية لمعرفة المستقبل أو الرغبة في السلوك أو التصرف في أمر ما يتطابق مع مشيئة الإله. ففي العصر الفرعوني كانت الأسئلة إما أن تقال شفاهة أو محررة على قطع من الشقف أو أوراق البردى في صيغتين إحداهما بالإيجاب والأخرى بالنفي، وعلى الإله الإشارة إلى إحدى الصيغتين.

ولعل أهمية النبوءة في العصرين البطلمي والروماني واضحة لنا أكثر من ذي قبل، فإن كان الهدف في العصر الفرعوني قد تحول إلى معتقد شعبي عادي، فإنه في ظل البطالمة والرومان قد اتخذ شكلاً أكثر تدنيًا. فبعد أن خطا الإسكندر بأكبر حملة دعائية لأصول النبوءة المصرية، وبصفة خاصة الإله أمون في سيوة (على الرغم من كونها معروفة عالمياً من قبل) أصبحت سمة عامة للآلهة المصرية تحقق رغبات الشعوب والجنسيات المختلفة سواء كانوا يونانيين أو رومان أو يهود، فقد ساهم هؤلاء في ترسيخ مبدأ النبوءة كمظهر ديني أساسي، واحتل الإله سرابيس مركزاً هاماً في مدينة الإسكندرية كمحقق وواهب النبوءة خلال العصر الروماني، واعتقد أهالي الإسكندرية في أهمية نبوءته ومكانته العظيمة بين سائر أرباب الأرض. ولم يكن سرابيس قادراً على النبوءة والعرافة فقط، بل امتدت شهرته إلى تفسير الأحلام، وكان اقترانه في العقلية المصرية بالإله أوزوريس والإلهة إيزيس مؤثراً في سمو مكانته في عالم المعرفة والحكمة والسحر والنبوءة، كما كان إقترانه في عقلية اليونانيين والرومان بزيوس وهيليوس إله الشمس وهيزوس إله العالم السفلي، قد أعطاه مكانة خاصة لديهم في اتحاد الصفات الإلهية التي تحدد قدرته الفعلية على التنبؤ والسحر والمعرفة، وكان من أجل إتمام ذلك أن يتواجد فريق على كفاءة عالية من الكهنة المدربين الموثوق في قدراتهم حتى يحققوا أكبر شهرة للإله مما يزيد من شعبيته بين شعوب الإمبراطورية.

وفي الحقيقة، أن مفهوم النبوءة في القرون الثلاثة بعد الميلاد، قد اتخذ سبيلاً آخر بسبب تدهور سبل الحياة في كافة المجالات الاقتصادية والاجتماعية والدينية، ويبدو أن غياب القدرة الإلهية على مواجهة وحل هذا التطور، قد أثر بصورة مباشرة على حياة التدين عند المصريين، وقد ساهم في ذلك أسلوب الاحتلال الروماني، فقد اعتبر المصريون مظاهر الاحتفال الإلهي شيئاً من النفاق السياسي ومظاهر دنيوية بحتة

تفرضها عليهم سياسة الرومان الخاصة، ومن هنا أصبحت الاحتفالات الدينية درياً من التسلية والاحتفالات الأخلاقية، وأصبحت لا تشكل لهم أهمية في مخاطبة أرواحهم أو وجدانهم أو حياتهم المستقبلية.

وقد أدى هذا الوضع إلى الاتجاه نحو الخرافات القديمة واقتربت النبوءة بالسر، وتحول مركز الاهتمام بالشئون الدينية والروحية من حياة المعبد إلى حياة الأشخاص العارفة بتلك الأمور، هذا الأسلوب الفردي، أصبح من خلاله المصري يبحث عن معرفة طالعه، مستقبله وخلصه، وأكلوا ذلك لفئة ممن يملكون المعرفة بأمور علمية خاصة، تصدرهم العارفين بعلوم الفلك والاجتماع والأسرار والكنهات والسحر، وكان يتوفر لديهم قدرة على معرفة الخطيئة والتأثير المقنع للسائل حتى يتحقق نجاحه وشهرته.

هكذا تدلنا عشرات البرديات الخاصة التي ترجع إلى القرون الثلاثة الأولى من الحكم الروماني، وقد نلاحظ أن موضوعات البرديات قد تدرجت ربما تحت التأثير الاجتماعي والسياسي، في البداية اقتصر على الشفاء من الأمراض، ثم تحولت بصورة تدريجية لمناقشة كافة الأمور الاجتماعية العامة الأخرى، مثل الزواج والإنجاب، وقضاء الحاجات في البيع والشراء وخلافه، ونلاحظ من تلك البرديات أن هناك أمور غير مستقرة اجتماعياً، وأن عدم الاستقرار الاجتماعي قد صاحبه عدم الشعور بالأمان على المستقبل، وبالتالي كانت الأسئلة الموجهة تعكس مظهراً اجتماعياً خاصاً بحياة المصريين تحت الحكم الروماني. ولعل إحدى البرديات التي عثر عليها في مدينة أوكسيرينخوس كانت تحتوي على أكثر من تسعين سؤال ورغبة محددة في صياغة رقمية، من أجل تسهيل عملية اختيار نوعية النبوءة على الأهالي، ومن بين ما تتضمنه تلك البردية، أسئلة عديدة تخص الحياة الشخصية، مثل (هل سوف تصدر أموالاً وممتلكات؟)، هل سوف أبيع أرضي أو عبدي؟ هل سوف أصبح يوماً طريداً؟، هل سوف أحصل على علاوة أو مكافأة؟، هل سوف أطلق زوجتي؟، هل سوف أخضع لضرائب باهظة وهكذا). ويبدو أنه كان أمراً شائعاً في تلك المدينة، أو ربما كانت هذه الاستشارة تصدر مباشرة من المعبد نفسه أو على أيدي الكهنة في احتفالات معينة. على أية حال فإن هذه البردية تؤكد لنا ارتباط النبوءة ككيان عقائدي بالظروف الصعبة التي

يمر بها المصريون، ولا سيما في ارتفاع نسبة الضرائب والأسلوب الاستفزازي المتعامل به، مما أدى إلى رغبتهم في مشاركة الآلهة أو الاطلاع على مستقبلهم والخلص من هذه الغمة، ففي أسئلتهم تعبيراً عن ذلك (هل سأهرب؟ - هل سأعفى من الضرائب) وهى صياغة بها الكثير من التوسل والرغبة الكامنة في الخلاص.

فى الواقع أن النبوءة والسحر ظلا درباً من التراث الشرقى استمال له الغرب على الرغم من رفضهم له، ولكن أمام براعة المصريين واليهود فى هذه العلوم، مال إليه الغرب على أعلى مستوى، وربما كان حادث الإمبراطور فاليريانوس وخضوعه التام لشخصية مكريانوس الكاهن المصرى الساحر ولأعمال الشعوذة والدجل الإلهى، لدليل على شيوع تلك الفكرة عند الأباطرة الرومان. أيضاً استمال لها الإمبراطور كراكالا ودقلديانوس وجوليان وبصفة خاصة نبوءات الإله سيرابيس، وقد أدى هذا إلى أن تكون للنبوءة والسحر مكانة خاصة فى الحكم الرومانى.

مع ظهور المسيحية والتصاقها الدائم فى الفكر الغنوسى بالسرية والغموض، اعتبرت النبوءة جزءاً هاماً من عقائدهم المقدسة، فبحثهم الدائم عن أصل المسيح فى التوراة والأسفار واليهودية، أدى إلى خروج ما يسمى بأدب النبوءات الخاصة بالمسيحيين، بل أن إنجيل متى ولوقا يعتمدان تماماً على تلك النبوءات التى اتخذت مظهراً دينياً خاص بكيثونة المسيح الإلهية، وصارت بعد ذلك جزءاً من التعاليم الرهبانية واللاهوتية، وبالتالي كان استمرار النبوءة عند المسيحيين المصريين ليس كتراث قومى فقط، بل لأنه مواكباً للتطور الدينى الحادث فى العقيدة المسيحية. وليس غريباً أن نجد أسماء القديسين والمسيح والعنراء مكتوبة بدلاً من الآلهة على البرديات التى عثر عليها فى أوكسيرينخوس، فعلى سبيل المثال لدينا من القرن الرابع بردية مسيحية من أوكسيرينخوس تقول "ابتعدى يا روح الكراهية، فإن المسيح يريد هذا، ابن الله والروح القدس، يلهى، يارب الخراف الضالة، الذى يعلم كل شئ، اشفى لنا الخادمة (جوانتا) التى اسمها (أنستاسيا أوفيميا) المجردة، فى البدء كانت الكلمة مع الله، والكلمة هى الله، كل شئ وفقاً لرغبته ولا يتم شئ بدونه، أيها السيد المسيح ابن وكلمه الرب، يا شفى المريض ويا مداوى العلامات انظر إلى (جوانتا) ... أبعد عنها واجعله بعيداً بعيداً، الحمى وجميع الأمراض والقشعريرة وحمى الربيع وكل الشرور، وادعو لها من خلال

سيدتنا أم الإله، والقديس يوحنا والرسول، والقديس فكتور وكل القديسين". نلاحظ أن صاحب الطلب هنا قد خلط في صورة عجيبة لنصوصاً من إنجيل يوحنا وبطريقة عشوائية غير متناسقة مع طلبه الأساسي وهو شفاء المدعوة جواناتا، وهو الأمر الذي يدعونا إلى اعتبارها نبوءة مع رؤية سحرية مسيحية خاصة، وذلك بناءً على تحديد للمقاطع وارتباطها معاً وأسلوب الصياغة لبعض العبارات مثل "ابتعدى يا روح الكراهية - المسيح يريد هذا - انظر إلى جواناتا - واجعله بعيداً بعيداً..." هذا الأسلوب يستخدم حالياً فيما يطلق عليه (الترقية أو إبعاد الروح الشريرة) فقد كان درباً من دروب السحر والنبوءة الشافية آنذاك.

هكذا وجدت النبوءة والسحر عالمها في المسيحية، وتجدر بنا الإشارة هنا إلى تعميم هذه العقائد ليس على المستوى الشخصي للأفراد، بل أن وجود أدب الشهداء الوثنيين كأدب نبوءة خاص، وكذلك من قبله نبوءة الفخار (صانع الفخار) ضد الإغريق والتي تشير إلى خليط من الأساطير المصرية تعتمد على النسب المصري وتحقق الانتماء لصانع الخلق (خنوم) ومزجها مع روح العصر والانتماء والبحث عن الذات، كان لهما من التأثير القوى على ازدهار ما يسمى بأدب النبوءات، والذي يبحث بصورة دائمة عن الأفكار الصالحة في المجتمع، وانتقاد الشريرة منها في ضوء ظروف وملابسات العصر. كل ذلك في صياغة مستترة مغلفة بطابع أدبي شيق هدفه الأساسي هو الخلاص، خلاص النفس البشرية من الشرور وخلاص المجتمع من الظلم، والبحث عن مخلص وطني وعن عدالة اجتماعية صالحة، هذا هو الأمر الذي وجد قبولاً راسخاً عند المصريين المسيحيين، بل يمكن أن نؤكد أن النبوءة والسحر من ضمن الأسس التي قامت عليها المسيحية في مصر، والتي ارتبطت بمبدأ الخلاص، الذي نفذته العقيدة الغنوسية وطبقته ظاهرة الرهبنة في مصر، فهما كيان حقيقي للعقيدة الدينية من القرن الثاني وحتى الرابع الميلادي. وليس أدل على ذلك من تلك الافتتاحية التي تلزم الراهب قراءتها في أول يوم ينخرط في سلك الرهبنة، وهي نص مأخوذ من رسالة القليس بولس إلى أهالي أفسوس (٦، ١٠-١٧) تقول "أخيراً يا أخوتي تقوا في الرب وفي شدة قوته، ألبسوا سلاح الله الكامل لكي تقدرُوا أن تثبتُوا ضد مكاييد إبليس، فإن مصارعنا ليست مع دم ولحم، بل مع الرؤساء، مع السلاطين، مع ولاة العالم، على ظلمة هذا

الدهر، مع أجناد الشر الروحية في السماويات. من أجل ذلك احمّلوا سلاح الله الكامل لكي تقسّدوا أن تقاوموا في اليوم الشرير، وبعد أن تتمموا كل شيء أن تثبتوا. فاثبتوا ممنطقيين أحقادكم بالحق، ولا بسين درع البر، وحاذين أرجلكم باستعداد إنجيل السلام، حاملين فوق الكل ترس الإيمان، الذي به تقدرون أن تطفنوا جميع السهام الشريرة الملتهبة. وخذوا خوذة الخلاص وسيف الروح الذي هو كلمة الله".

ثالثاً: الرمزية في الفن القبطي

الرمز في اللغة يعني الإيماء أو العلامة، أو هو شكل من أشكال التعبير اللفظي وغير اللفظي، والذي من خلاله يستطيع العقل البشري أن يتقبله ويستخدمه من أجل إخفاء معاني محددة، أو استخلاص مفاهيم قد يصعب شرحها، فهو في النهاية أحد وسائل الفهم والتعبير معاً، ويبدو أن الرمز ارتبط مع الإنسان للتعبير عن العالم الروحاني اللامحدود، وهي محاولة للربط بين تلك العوالم الكونية والعالم الإنساني المحيط به. وقد عرف بعض المفكرين الرمزية بأنها فن التفكير من خلال الصور والأشياء المستخدمة كرموز مادية أو معنوية، وإن كانت الصور قد تصبح رمزاً عندما يكون معناها خفياً وليس ظاهراً، أو بعيداً عن تناول أو إدراك العقل البشري، قد يكون الرمز حدثاً تاريخياً مثل حادث عبور البحر لقوم إسرائيل فقد يعني لديهم الخلاص من ظلم فرعون، وقد يكون حدثاً بشرياً أو إلهياً، مثل ذبيحة إسحاق وأضحيتته وصارت رمزاً للفداء والتضحية والخلاص الإلهي. وهكذا استخلص الرمز في العهد القديم، فقد كان قاسماً مشتركاً في العصور القديمة مع التطور الديني وما واكبه من طقوس سحرية ونبوءات وقائمة طويلة من الغموض والأسرار.

ويعتبر مفهوم الرمزية في الفن القبطي من أهم الأركان والعناصر الأساسية في تلك الحركة الفنية، بل هو المفتاح الأول والبرهان الحقيقي لتلك الحركة في أنها نابعة من موروث ثقافي محلي الطابع، فقد ظلت الرموز المسيحية في الفن القبطي منذ تلك الفترة إلى الآن معبرة عن ثقافة المجتمع المصري بصورة ثابتة.


ولم تكن العقيدة المسيحية صاحبة فكر رمزي في مضمونها الأصنى الذى نادى به الرسل والتلاميذ ولم يكن للعقيدة المبكرة أى تكوين أو طموح لإيجاد رموز من أجل التعبير بها عن مضمون العقيدة، ومن هنا يطرح السؤال التالى نفسه، من أين جاءت كافة الرموز التى ارتبطت بالمسيحية عبر تاريخها وحتى الآن مع العلم بأن هناك رموز فقدت أهميتها واختفت، بينما ظلت رموز أخرى محافظة على شكلها وخصائصها المعتادة.


وللإجابة على هذا التساؤل لابد من استرجاع المتغيرات التاريخية التى ساهمت فى إيجاد تلك الرموز فى الفن المسيحى المبكر، ويمكن القول بأن الغنوسية والموروث الحضارى (المصرى والهليلينسى) آنذاك، قد ساهموا فى ترسيخ مفهوم الرمزية فى الفن القبطى، فالغنوسية على سبيل المثال فى مصر، قد حددت كافة الرموز التى ارتبطت بالمسيحية عبر عصورها المختلفة، وأن مصطلح الرموز الغنوسية قد يبدو جديداً هنا، ولكنه معبراً عن وظيفة الرمز الدينى فى النصوص الغنوسية التى عالجت المقومات الدينية الغامضة برموز مألوفة عند المواطن المصرى، وبالتالى التصقت مع مراحل تطور العقيدة وأصبحت ملازمة لها ومعبرة عنها فى أغلب الأحيان، وربما جاء ذلك إما من أجل التخفى عن الموقف السياسى العدائى الرومانى، أو من أجل إيجاد رمز متفق عليه ضمن جماعة معينة ومن أجل وسائل تعبير بينهم معروفة ومتبادلة فشاعت الرموز، أو من أجل إيجاد وسيلة سهلة وسريعة لتحديد ماهية العقيدة تحت ظل الاضطهاد وهو الغرض الذى سمح للرموز الوثنية أن تعبر عن مضمون العقيدة الجديدة آنذاك وتشارك معها عبر التاريخ.

من هذا المنطلق نجد أن ضرورة استخدام الرمز من أجل تفادى الغموض والسرية الواضحة فى العقيدة الجديدة كان يقربها من المحلية المصرية، إما من خلال الأعمال السحرية أو الشكل الرمزي الذى ينسج حول مفاهيم غامضة وسرية الطابع فتحول الرمز بعد فترة إلى كينونة خلاص أو شكل أسطورى له معانى وأهداف ويستخدم بعد ذلك فى الأعمال والممارسات السحرية والنبوءات، ودائماً ما كان الرمز مثل السحر يبحث فى المستقبل أو فى الغيبىات، فعلى الرغم من كونه حدثاً قديماً أو رمزاً قديماً أو معتاداً عليه أو معروفة ماهيته، إلا أنه يتحول فى الناحية الدينية والطقسية إلى عناصر

الوقوف على الغيبيات والبحث في مستقبل الأفراد. وبالتالي فإن المفهوم الرمزي هنا لم يكن جديداً على المصريين فهم من عشاق تلك النوعية من الممارسة الدينية، ولا سيما في الطقوس الجنائزية التي تحتوى على العديد من الرموز التي اختيرت بعناية من أجل التعبير عن عناصر مقومات الدين الجديد.

من المعروف أن عمليات الدفن عند المصريين في العصر الروماني (الطبقة الشعبية) كانت في مقابر كبيرة جماعية مثل المقبرة التي عثر عليها في بانوبوليس، وقد كانوا يزودون الموميالوات ببطاقات من الخشب يدونون عليها أسمائهم باللغتين اليونانية والديموطيقية. والعبارة الشهيرة التي عثر عليها بكثرة في تلك المقابر هي "أن الميت هذا سوف يعيش للأبد مع أوزوريس سوخاريس"، وهي عبارة دينية تتضمن الإله أوزوريس إله العالم الآخر، والسفينة التي تنقل الأرواح المؤمنة إلى العالم الآخر في رحلتها الخالدة عبر السفينة سوخاريس. تلك السفينة أصبحت رمزاً مقدساً في بعض شواهد قبور كوم أبوبلو فهي تحمل المتوفين المؤمنين. نفس السفينة اعتبرت فيما بعد رمزاً للكنيسة التي تحمي المؤمنين من شرور الضلالة والاضطهاد، ولكن الذي يهمنا في تلك البطاقات ما عثر عليه في تابوت محفوظ حالياً في متحف برلين، لمتوفى يدعى أبولونيوس ابن باتسيس Apollonius Patsés وقد زينت اللوحة بالطغرا  وهي إحدى الرموز المسيحية، فعلى الرغم من اتفاق العلماء على وثنية التابوت، إلا أن فريق آخر اتجه إلى تأريخ التابوت بالقرن الرابع أي بعد فترة قنسطنطين، وقد ذهبوا وراء ذلك إلى أن هذا الرمز لم يكن معروفاً قبل عهد قنسطنطين، ولكن "جايت" المكتشف الفرنسي الذي أجرى حفائر في مدينة أنتينوى رفض هذا التفسير، وذهب إلى أدلة من القرن الثالث في مقابر أنتينوى تحمل هذه العلامة (سوف نتحدث عنها بالتفصيل)، بينما يؤكد ذلك "Schmidt" الذي أشار إلى المدلول الغنوسى وراء استخدام الرمز في الفن المسيحي المبكر، وقال أنه حتى الآن لا تزال هناك صعوبة في تحديد اتجاه الرمز المستخدم بين الفكر الغنوسى والفكر المسيحي الحقيقي، ويبدو ذلك حقيقياً لأن غموض بعض الرموز أحياناً، قد يفوق مسألة تحديد الاتجاه، فالرمز  الذي من المفترض أنه يعنى (كن في سلام) χαίρει (شكل ٢٦٨) قد يتفق مع مدلول الروحانيات المعروفة في الفكر الغنوسى، والتي استمدتها من الموروث الجنائزى

المصرى القديم، وهذا الاتجاه تؤكد الدلائل الأثرية التي عثر عليها في مقابر أنتينوى. دليل آخر محفوظ بالمتحف البريطاني يضم مجموعة من النقوش الدينية الجنائزية، النقوش مؤرخة على الترتيب لعصور الأباطرة تراجان ومكريانوس، كوتيس حولي ٢٦٠م. وعلى الرغم من أن تلك البطاقات غير معلومة المصدر، إلا أن هناك أمثلة مشابهة لها عثر عليها في مدن أخميم وبانوبوليس ومؤرخة أيضاً بالقرن الثالث الميلادي، ومحفوظة حالياً في متحف برلين، تلك النقوش جميعاً تصور علامة  (عسخ)، وظهورها في مجتمع معين ربما يذهب بنا إلى اعتبارها رمزاً لجماعة إما غنوسية أو مسيحية لديها اعتقاد خاص في هذا الرمز بتلك التركيبة الحرفية وتتفق أيضاً مع موروثهم الاجتماعي، وبالتالي فإن الأدلة قد تبدو كثيرة ضد الآراء التي ذهبت إلى بيزنطية الرمز وأنه ارتبط بالفن القبطي والبيزنطي عموماً مع الاعتراف بالمسيحية في عهد قسطنطين.

من المحتمل أن يكون أبولونيوس رجل تقى ومميز عن بقية الأهالي في المدينة، وأن تلك العلامة هي رمز لهؤلاء الأتقياء، هذا يذكرنا مباشرة بحال الكرايوكراتسيين الغنوسيين أمثال كربوكراتيس الذي عاش في منتصف القرن الثاني الميلادي في مصر وكانت لديه جماعة دينية كبيرة تميزت بروحانية عالية المستوى تحدث عنها ترتليانوس واريانوس وهيبوليتوس، كما استفاد من أعمالهم كلمنيت نفسه، تلك الجماعة ميزوا أنفسهم بعلامة (مجهولة) على الأذن اليسرى، لا نعلم عنها شيئاً حتى الآن، ولكنها أعطتنا انطباعاً عن ارتباط الرمز بالفكر الجماعي للمسيحيين في تلك الفترة المبكرة، وبالتالي انتشار علامة الـ  بين الجماعات. ومن خلال الأدلة الأثرية التي عثر عليها في أخميم وأنتينوى وبانوبوليس نميل إلى الاقتراح بأن تلك العلامة مصرية وكذلك فهي متفقة مع روح الجماعات الروحانية المسيحية آنذاك.

على الرغم من أهمية اكتشافات "جايت" التي أنجزها في الفترة ما بين ١٨٩٦-١٩٠٠م لصالح متحف Guimet إلا أنها من سوء الحظ لم تأت بنتائج قيمة إلى الآن، فإن الغموض لا يزال يحيط بكثير من تلك المكتشفات حتى أن مخازن بعض المتاحف في فرنسا لا تزال تحتفظ ببعض تلك المكتشفات التي لم تر النور إلى الآن، كذلك والأهم أن "جايت" لم يفسر لنا الانطباع الأول (الوضع الأثري الأول) لحظة دخوله

المقبرة، فهو قد يعطى لنا قدرة فائقة على تفسير العديد من الرموز التي عثر عليها في هذا الوضع الجنائزى فهي تصور لنا جانباً أثرياً ونفسياً ودينياً هام جداً لتلك لجماعات الخاصة أو التي اتهمت من قبل المؤرخين الغربيين بالسكر والشعوذة والرمزية، هذه الأوضاع ربما كانت قد فسرت لنا ماهية مفهوم التلاقى بين الوثنية والغنوسية والمسيحية وحركة انتقال الرمز فيما بينهم ومسألة الإحلال والتبديل للعديد من الرموز.

من بين تلك المقابر مقبرة على درجة كبيرة من الأهمية، وهي لسيدة تدعى كريسبينا Krispina بوجه جميل (شكل ٢٧١)، يدها اليسرى تعلو صدرها قليلاً، وتحمل علامة عنخ، وهي العلامة التي ارتبطت ارتباطاً شكلياً ومعنوياً بين كونها معتقداً مصرياً قديماً وكونها رمزاً للمسيحية المحلية في مصر. وهناك بعض التفسيرات حول الفارق بين علامة عنخ المصرية والصليب عنخ في المسيحية، ويهنا هنا أن نقدم أقرب تلك التفسيرات التي تدور حول كون النموذج المصري للعلامة عنخ بوظيفته الجديدة كان يخدم العقيدة الغنوسية، ويبدو أن الفارق كان في العروة، ففي العلامة عنخ المصرية كانت متصلة مباشرة مع الذراعين بدون فاصل (رقبة)، بينما عندما استخدمت في المسيحية عن طريق الغنوسية، أصبحت العروة أعلى بقليل عن الذراعين، وبالتالي فإن هذا التطور حول المفهوم الخاص بالرمز عنخ في العقيدة المصرية والذي كان يعبر عن البحث عن العالم الآخر، أو الحياة الأبدية في العقيدة المصرية، أو السبيل إلى النجاة من عملية الحساب والفوز بالأبدية في العقيدة المصرية قد استمر كذلك عند الغنوسيين فقد مثل لديهم القداء أو الخلاص للرب، وبالتالي فإن حالة القداء الشبيهة للمسيح فوق الصليب كانت تفسر أو يشرح من خلالها كل المعاني المقصودة في الرمز المصري القديم، وهو الاتجاه الذي يعتقد في أن المصريين على المستوى الشعبي قد بدأوا إلى تصوير علامة عنخ على المستوى الشعبي، بل أن الاستخدام الشعبي لتلك العلامة قد بدأ مع ظهور الغنوسيين والمسيحيين الأوائل، واقترب ذلك بانتشار تلك العلامة في مصر فقط كرمز يميز أصحابه عن غيرهم ليس لمدلوله الخاص بالحياة الدنيوية في لا تعنيهم بشيء، بل لماهية الروح في العالم الآخر أو وسيلة للوصول للرب، وكانت علامة عنخ هي وسيلة هذا التميز.

إن التأكيد على هذا الأمر وتحديد أولى العلامات المميزة لتلك الجماعات المسيحية المبكرة في مصر، يمكن الوصول إليه بصعوبة إلى حد ما، وذلك لعدم وجود أمثلة جماعية تؤكد انتشار الرمز في حدود جماعة معينة، أو في حدود الأقاليم، أو بين الأقاليم وبعضها، لذلك نحاول أن نسترشد بالأدلة الأثرية إلى حد ما، حتى نكون واقعيين في ربط الرمز بالأثر وليس بالمدلول الديني المفترض فيه، ففي مقبرة عثر عليها في أنتينوى لسيدة مجهولة، من أواخر القرن الثاني الميلادي، وجد عند قدميها الصليب بعلامة عنخ بين العلامتين A. W، وبجوار الجثة عثر على حزام طويل يحمل نقشاً عليه MIKH ومسلتين فارغتين، بالإضافة إلى نماذج صغيرة من العاج المطموس (الممسوح خطوط الرسوم المصورة عليه) وكذلك على قطع من الخشب غامضة وليس لها مدلول، من بينها قطعة واحدة لعلامة عنخ الأبدية.

واعتقد "جايت" - الذي اكتشف المقبرة - أن النماذج العاجية والخشبية والسلتين وعلامة عنخ أشياء من قبل الأسرار الغنوسية جنازية الطابع، وهي غير مدرجة ضمن الطقوس المسيحية المعروفة عند التلاميذ والرسول، إلا أن "جايت" لم يفسر لنا حقيقة الوظيفة الجنازية لتلك الرموز، والتي لا تزال مبهمة من حيث التوظيف الجنازي في تلك الفترة، فقد استخدم "جايت" هنا - ولأول مرة - لفظ العاج الغنوسي الذي يمثل مجموعة من الحوريات أو الملائكة سواء كانوا سيدات أو رجال في أوضاع هائلة حالمة أو راقصة في بعض الأحيان، وهي نماذج عثر عليها في مقابر أنتينوى (شكل ٢٠٦ - ٢٠٧). وقد تبدو إلى حد ما آراء "جايت" محددة دون تنوع في إثبات نظرية العاج الغنوسي أو تطوير ملامح الفن المعاصر آنذاك نحو العقيدة الغنوسية.

فهناك قطع كثيرة من هذا العاج محفوظة في المتحف القبطي، لا تزال تبحث عن هوية محددة، وهي تميل إلى نفس الغرض الغامض وتحمل تلك الأوضاع الرمزية. بجانب تلك القطع العاجية وعلامة عنخ نجد النقش MIKH الذي لم يفسر عند جايت، يبدو أنه مرتبط بالطقوس الجنازية مسيحية الطابع، فيمكن اعتبار اختصار MIKH هو اختصار لعبارة (الشهيد رفيق الرب) Μαρτος ἰδιος ΚΗ ، وهو مفهوم يتفق مع العقيدة الغنوسية ورغبة المؤمن بها في النجاة شهيداً لرفقة الرب من أجل الحصول على الخلاص، هذا بالإضافة إلى السلتين فهما بالقطع إحدى النماذج الغنوسية مصرية

الطابع، وهي خاصة بالتناول الجنائزى سواء للمتوفى المسيحى أو الغنوسى وهى إحدى الأسرار الغنوسية المعروفة.

تلك التراكيب الغنوسية الرمزية، يمكن من خلالها تحديد الشكل الأولى للاقتحام الرمزى لمعالم الطقوس الجنائزية المسيحية المبكرة، وقد ساهمت فيها بدون شك الروحانيات الغنوسية، التى جعلت أصحاب تلك المقابر يسعون نحو تلك الرمزية والأسرار السحرية غنوسية الطابع، تلك الطقوس السرية كانت تقام داخل المقابر التى كانت تزود دائماً بحجرة خاصة لممارسة تلك الطقوس بها، لدينا دليل على ذلك فى أن مجمع (هيوبوليس) الذى انعقد عام ٣٩٣م أصدر ضمن قوانينه الرسمية قراراً بإبطال تلك العادات الجنائزية التى كانت منتشرة فى نطاق المسيحية الشرقية. ويمكن تأكيد ذلك أيضاً فى ضوء تأثير العقيدة المصرية القديمة نحو الالتزام بوجود تلك الطقوس والرموز السرية التى تحقق له اطمئنان وأمن وسلامة لعودة الحياة والروح فى العالم الآخر، وبالتالي فالموروث الحضارى مستمر ومتمكن من العقيدة الجديدة أيضاً.

أيضاً هناك المقابر الغنوسية المسيحية المكتشفة عليها فى أنتينوى والتى تبدو ذو طابع وثنى عام، إلا أنها تضم بعض العناصر الرمزية الجديدة على الفن آنذاك، والتى فسرت على أنها انطباعات غنوسية تبدو وكأنها روح العصر الجديد. فالعديد من المقابر زودت جدرانها بصور مرسومة بألوان الفريسك تمثل إله الراعى ومناظر المتضرع، ومناظر لأشجار الجنة، الحمامة، الطاووس، علامة عنخ، وهى رموز تبدو آنذاك جديدة، ولكنها استقرت بعد ذلك كمفهوم انتقالى فنى بين الشكل الوثنى والمفهوم العقائدى الجديد، فجميع تلك الرموز قد عثر عليها فى مقابر كثيرة فى أنتينوى، وهى تبدو مرحلة انفصال اجتماعى قد حدث فيها خلال الفترة من نهاية القرن الثانى وحتى نهاية القرن الرابع الميلادى. ومسألة الانفصال الاجتماعى قد تبدو فى أنتينوى قائمة، فالطقوس الجنائزية فى المقابر ارتبطت بصفة دائماً مع الطقوس الدينية فى تلك المقابر، فكما فسرنا من قبل إمكانية تعديل المقابر حتى نواكب الحركة الدينية الجديدة من الناحية المعمارية، وأن معظم مقابر الشهداء المسيحيين قد تحولت إلى كنائس صغيرة فى فترة الاضطهاد الدينى، فإنه فى أنتينوى قد عثر على مقبرة لسيدة منحوتة فى الجبل، أضيف إليها مبنى خارجى، فسرره جابت بأنه كان مسكناً لو ماوى لتلك السيدة (ويحتمل أنها

كانت من أتباع الغنوسيين)، وعندما توفيت السيدة ودفنت في المقبرة المحفورة، تم بناء وتجهيز حجرتها الخارجية من قبل أتباعها أو أنصارها وأقاموا فيها طقوس دينية وجنائزية متصلة بالعقيدة الغنوسية وكذلك على روح المتوفية، الاحتمال الأكبر أن تلك الحجرة تحولت إلى كنيسة، فقد لاحظ "جابت" وجود حنية مزينة بزخارف غنوسية مثل صور لسيدة وهي تتضرع أو تصلى، وشجرة الجنة، الحمامة، والطاووس. هكذا كانت العلاقة بين الرمزية والطقوس الدينية المبكرة التي ارتبطت بحركة انتقال العقيدة من الطابع الغنوسى إلى الطابع المسيحى المحلى فى مصر، هذا الأمر يمكن تدعيمه بتقرير من متوفى كتبه قبل وفاته (وصية شخصية) لزوجته، المتوفى يدعى أورليوس كوليثوس، غنوسى - مسيحى، عاش فى النصف الأول من القرن الخامس الميلادى (أى بعد قرارات مجمع هيوبوليس ٣٩٣م) ودفن فى أنتينوى، الوصية باللغة اليونانية، وضح فيها قاتلاً (أرجو أن يلف جسمى بالقماش الجيد، وأن يقام احتفال مقدس لراحة روحى قبل صعودها إلى الرب). والوصية تعبر على أن قرارات مجمع هيوبوليس لم تنفذ فى مصر، وأن الطقوس الجنائزية والاحتفالات المتعلقة بها استمرت فترة طويلة، ومن ثم استمرت الرموز المرتبطة بها، وهو انطباع يؤكد على خروج الرمز واستمراره وتطوره طبقاً للبيئة والمجتمع المصرى وعاداته وتقاليده وليس خاضعاً هنا إلى إقرار مصير المسيح على المستوى العالمى.

كما عثر على نماذج أخرى فى مقابر بانوبوليس (أخميم) تحدد لنا سمات التصميمات المسيحية المبكرة، وتؤكد على وجود مفهوم الالتقاء بين الوثنية والمسيحية. فاللفافات التى تلف بها أجساد المتوفين، ظهرت فى بداية القرن الثالث، وهى تحمل رموز غنوسية الطابع مثل الحمام والصليب عنخ، والسمة، والأرنب، وسلال الفاكهة، وكؤوس الخمر المقدس، كما أنها تضمنت أجزاءً من الاحتفالات الديونيسية الجنائزية الطابع. من بين التراكيب الرمزية الهامة فى الفن القبطى ما عثر عليه من التراكوتا فقد عثر على صليب **+** بين علامتى عنخ (شكل ٢٦٩)، وهو ما يؤكد أن الشكلين لهما وظيفتان مختلفتان، فإذا فرض أن علامة ***** تعنى كما أوضحنا (كن فى السلام)، وبالتالي فهى مرتبطة بالحالة داخل المقبرة والتى تمثل بداية الرحلة وتأمين رحلته حتى يصل إلى الملكوت، فإن عنخ ترمز للحياة نفسها فى العالم الآخر نفسه، فهى إحياء

بمنحه حياة إلهية من قبل الإله نفسه، وهو المفهوم الذى تولد فى العقيدة الغنوسية وارتبطت به طقوس سرية الطابع تعبر عن مفهوم الحصول على الريادة الغنوسية والوصول إلى قمة النظرية الإيمانية.

أيضاً من الرموز الغريبة التى عثر عليها فى بانوبوليس فى مقابر مسيحية من القرن الثالث الميلادى، مجموعة صغيرة من اللفافات على حجم الأيدي موضوعة فوق صدر المتوفى. كان الاعتقاد المباشر أنها تقترب من نماذج تماثيل (الاشابتي) المصرية القديمة، والى كانت توضع مع المتوفى للتعبير عن تابوت أوزوريس وعالمه، وهى إحدى الطقوس السرية فى العقيدة الأوزيرية، وعلى الرغم من تقلص استخدام تلك النوعية من التماثيل فى العصرين البطلمى والرومانى، إلا أننا لا نستطيع تجاهل التأثير المصرى فى تلك الفترة كموروث مصرى قديم فى الطقوس الجنائزية، بينما يمكن إعادة توظيفه كرمز مسيحى يخدم العقيدة الجديدة ويزيد من محليتها. فقد عرف عن المسيح معجزة قيام (لعازر) المومياء من الموت، وقد عرفت فى الأساطير المسيحية، بأن المسيح قد أخرج من مقبرته وهو فى هيئة مومياء، وأقام فيه الروح من جديد، وهى إحدى أهم المعجزات المقدسة عند الغنوسيين لكونها من أهم معجزات وأسرار المسيح الغامضة، لذلك فإن عمليات الالتقاء بين العقيدة الغنوسية والعقيدة الأوزيرية، قد ترتبط بانسظار المتوفى المسيحى للمسيح حتى يقيمه من الموت مرة أخرى فى العالم الآخر، وبالتالي فإن مفهوم الطقوس الشعبية ظلت تميزها الأسرار والغموض المتفق مع الذوق العام، والبحث فى العقيدة الجديدة على ما يتوافق مع هذه الطقوس الشعبية، الأمر الذى يزيد من تثبيتها فى المجتمع المصرى.

وقد أشرنا من قبل إلى تابوت (الدير البحرى) (شكل ٣٧) والذى كان يمثل فكراً غنوسياً متأثراً بمفهوم الأقنعة الجصية المصرية ولكن الرموز المستخدمة هنا قد تكون وثنية وأعيد توظيفها من جديد، مثل كأس ديونيسوس الذى عبر عن كأس الخمر المقدس الذى يتحول شاربه إلى العالم الملكوتى ويصبح من خلاله رمز إلهى كامل، وهو فى نفس الوقت يعبر عن معجزة فى عرس قانا الجليل الذى تحولت فيه الماء إلى خمر مقدس أدى إلى إيمان العديد من الحاضرين فى هذا العرض بالمسيح آنذاك. كذلك نجد سنابل القمح التى ترمز عند المصريين القدماء بمفهوم الخير والحياة الأبدية السعيدة،

اتخذت كذلك فى العقيدة الغنوسية بجانب النبات السرى الذى نجده قد انتشر على صور السبورترهيات الشخصية فى الفيوم (شكل ٢٧٠)، وأصبح مقترناً بالطوقس الجنائزية غنوسية الطابع، كذلك نجد على التابوت صور الرجل وهو يرتدى قلادة غريبة الشكل، ويبدو أنها إحدى الرموز المقدسة أو المعروفة، ولم نلاحظ مثيل لها من قبل، فهى تعبر عن رمز للجماعة فقط. وتظهر أسفل رداء المتوفى الرموز الجنائزية المصرية المعتادة، مثل الإله أنوبيس والإله أبوبوت (إله المأوى) وهما يحرسان سفينة سوخاريس التى ترمز للوصول الأبدى إلى أوزوريس، فهى وسيلة نقل الأرواح فى أمان إلى العالم الآخر وتلك الرموز كانت قاسماً مشتركاً فى شواهد قبور كوم أبوبلو، وهى تمثل نموذج الالتقاء الوثنى المسيحى فى الفكر الرمزي الدينى (شكل ٢٢٥).

فى المتحف القبطى قطعة نحتية من مجموعة (مريت بطرس غالى) تتبع الطراز الأناسى، الذى يرجع إلى المرحلة النحتية الثانية خلال القرن الرابع الميلادى (شكل ٢٧٤)، وهى عبارة عن مشكاة تسمى بركة المسيح، وهى تسمية معروفة بين مسيحي مصر الآن، ولقد تم اختيار تلك القطعة هنا بالذات لكونها تتضمن رموزاً عديدة بعضها متعدد الوظائف وغامض، والآخر له وظيفة محددة، لذلك وجدنا أن تلك القطعة يمكن لها أن تحدد لنا مفهوم الرمزية فى القرنين الثالث والرابع الميلاديين.

القطعة طولها ٢٨ سم وعرضها ٤٩ سم، وهى عبارة عن قطعة زخرفية نحتت من أجل وضعها كديكور حائطى خاص بمحراب فى كنيسة وليست ذات طابع جنائزى، ومن هنا يمكن قراءة بعض الرموز التى تحولت من المفهوم الجنائزى إلى المفهوم الدينى الطقسى فى فترة ما بعد الإعتراف بالمسيحية. من أعلى اللوحة يوجد إفريز نصف دائرى عريض مكون من شرائط مزودة بزخارف السبعة التى تشبه اللؤلؤ، وفى المنتصف نجد إكليل من الغار يخرج منه تمثال نصفى لرجل يرتدى هيماتيون وله تاج فوق الرأس، وعلى جانبيه القطعة نجد مساحتين مثلثتى الشكل بداخل كل منهما درفيل صغير يسبح إلى أعلى، وفى الجزء السفلى نجد إفريز متداخل من المنتصف فى طرفيه البارزتين وردة (زهرة) ذات سبعة أوراق، أما فى النصف السفلى من القطعة نجد إكليل آخر من الغار بداخله سيدة ترتدى خيتون، وبجوارها نجد على الجانبين درفيلين يسبحان إلى أسفل، أما فى منتصف المنظر تماماً نجد شخص يظهر من المنتصف فقط حتى

خصره تقريباً، وهو رجل ذو لحية، يرفع يده اليمنى (مشيراً إلى علامة المباركة بإصبعيه) ويحمل في يده اليسرى صليب المباركة مرفوع على عصا، أما الهالة التي تلتف حول رأسه فهي دائرية مغلقة، وتبدو حدقة العينين مستديرتين وبارزتين بشكل واضح ومبالغ فيه، مما يضفى عليها طابعاً هندسياً خشناً بعض الشيء، أما الشعر واللحية فهما محددان بأشكال منتظمة، بينما ثيابا الرداء تبدو مبالغاً فيها، وعلى حافة المشكاة نجد زخرفة على الجانبين، نحت فيها الفنان أرائب برية وهي تتأهب بأرجلها لقلب سلة مليئة بالفاكهة، الفنان حاول أن يعبر عن الأرائب المقيدة فوضع حول رقبتها عقد يمثل قيداً لها.

هكذا نجد أن القطعة تحمل العديد من الرموز، وليس هناك مجالاً للشك أن هذا الشخص الذى ينتصف المنظر هو السيد المسيح، الذى يرفع يده المباركة للصلاة أو الخلاص أو التبرك. أما الشخصيات التى تظهر ما بين الأكاليل (رجل وسيدة) فهى من الأمور التى لا يزال البحث جارى عن توضيحها، ولكننا نلاحظ أن الفنان أراد أن يقسم المنظر إلى جزئين أحدهما علوى والآخر سفلى والمسيح فى المنتصف، فيمكن أن نحدد اتجاهات التفسير هنا نحو العالمين العلوى والسفلى، وهى سمة الازدواجية فى العوالم الكونية المستخدمة فى الفكر المعاصر آنذاك، فالمسيح هو وسيلة الخلاص الذى جاء إلى الأرض والتى تمثل تلك المرحلة الوسطى وذلك للصعود بالمؤمن من خلال البركة التى يعطيها إليه، فيهبط الجسد إلى العالم السفلى وتعلو الأرواح إلى الحياة العلوية، هذا الاتجاه الأولى لتفسير تلك اللوحة، قابلها اقتراح تفسيري آخر، فسر البورتريهات العلوية والسفلية أنها صور رمزية للشمس والقمر. وذهب أصحاب هذا الاتجاه إلى المقارنة بين صورة المسيح فى دير القديس أبوللو فى باويط، ومن حوله الشمس والقمر على هيئة شخصيات آدمية (رجل وسيدة) ومزودين بأجنحة، وهما يمثلان اثنين من الملائكة، وتبدو مسألة الرمزية بالقمر والشمس مع التكوين الملائكى المصور غير متوافقة ويشوبها مراحل شك كبير. فالأشخاص المصورون فى بورتريهات باويط يحملون صفة الملائكة ولديهم هالة نورية فوق الرأس، فهم يبدون كالملائكة المحيطة بالمسيح، بينما الأشخاص المصورة فى قطعة اهناسيا بدون أجنحة فهم أشخاص مجردون لا يحملون الصفة المقدسة، ومن هنا يحتمل أن يكون التفسير الأول هو

الأقرب إلى الصواب، والذي يبدو مواكباً للمتغيرات الدينية والعقائدية آنذاك، والتي كانت تهتم فقط بعملية الخلاص وبصفة خاصة في القرنين الثالث والرابع الميلاديين. فالبورترية العلوى الذى يمثل رجل، فهو يمثل كينونة المسيح الإلهية العلوية، بينما بورترية السيدة فهو يمثل السيدة العذراء التى هى الكينونة الجسدية للمسيح أو هى رمز للعالم الأرضى. وبالتالي نجد أن هذا المنظر بتلك الكيفية قد جسد لنا مفهوم المذهب المصرى الأرثوذكسى بعد الاعتراف بالمسيحية. من ناحية أخرى، نجد صور الدرافيل المصورة بجانب المسيح، فعلى الرغم من كونهم يمثلون رموزاً مسيحية شديدة القدم، إلا أنه منذ منتصف القرن الثانى الميلادى قد اتخذت تلك الدرافيل سمة سكندرية خاصة بالبيئة البحرية، واعتقد أنها ترمز للأعمال النحتية السكندرية بصفة عامة، لارتباطها بالدخول المسيحى الأول عبر البحر من الإسكندرية، أو لكنيسة الإسكندرية بصفتها أول كنيسة مصرية، وهى الكنيسة التى حاولت بعد القرن الرابع فرض سيطرتها بقوة على جميع الكنائس المصرية. ولكن على العموم لا يعرف أصلها الفنى بصورة محددة إلا لكونها خاصة بالبيئة البحرية لمدن حوض البحر المتوسط، ولكن رمزية اتجاه الدرافيل إلى أعلى أو إلى أسفل، لابد أنها كانت تعنى شيئاً بالنسبة للفنان، فهما هنا يدعمان التفسير السابق للعمل الخاص بلاهوت وناسوت المسيح، فالدرافيل التى يمكن أن تعبر عن حالة الكنيسة أو حالة الشعوب قبل وبعد مباركة المسيح، وبالتالي فإن حالة الإيمان وعدم الإيمان وسائل عبرت عنها اتجاهات الدرافيل من صعود وهبوط حول المسيح. بالنسبة للأرناب البرية، فإننا نجدها منتشرة فى معظم المنسوجات القبطية (شكل ١٨٣)، وبصفة خاصة اللقطع التى استخلصت عنوة من لكفان المتوفيين المسيحيين فى مقابر بانوبوليس وأنتينوى، والأرناب من الرموز المسيحية مصرية الأصل، فيمكن القول أنه لم يستخدم كرمز للمسيحية تقريباً إلا من خلال المنسوجات المصرية فى الفترة الانتقالية ما بين القرنين الثالث والرابع الميلاديين. فموضوع الأرناب البرى وسلة الفاكهة من الموضوعات الغنوسية جنائزية الطابع، فالفاكهة من ضمن الطقوس الوثنية التى استخدمت فى العقيدة الغنوسية كطقس جنائزى فى المقابر المسيحية المبكرة مستوحاة من مفهوم المائدة المقدسة فى المقابر المصرية القديمة، أما بعثرة الأرناب لسلة الفواكه، فهى تقع ضمن الأسرار الغامضة، والتى دائماً كانت تحتاج إلى تفسير مواكب

وهى أمور متعلقة ببعض الرموز المركبة، وبالتالي فإنه من المفترض أن هذا الأرنب السبرى الذى كان يرمى فى العالم الدنيوى دون هوية أو تحديد إلهى، وأثناء سيره عثر على تلك السلة المملوءة بالفواكه، فأقدم على إدراك ما بداخلها، وليس بعثرتها كما فسر بعض العلماء، وذلك لأنه من المفترض كما نجد فى الصور الأخرى، أن الأرنب يلتقط فقط من كافة الفواكه التى بداخل السلة العنب رمز الخمر المقدس، ويأكلها بعد ذلك. ولدينا العديد من الأمثلة التى تصور الأرنب يأكل من عنقود عنب يخرج من السلة، وبالتالي فالأرنب هنا يمثل حالة البشر قبل ظهور المسيح، وبالتالي العنب هو رمز للمسيح ضمن سلة الفواكه التى تنسم فى العهد القديم بسلة الأنبياء، وكون المؤمنين يلتقون حول المسيح، فهى كناية عن دور المسيح كراعى أو كخمر مقدس يوحى بالإيمان لهؤلاء الرعية.

بالنسبة لعملية التقييد أو الربط للأرنب السبرى هنا، فهو يرمز للقيود والمعاناة التى عاناها المصريون قبل قدوم المسيح وأن الأرنب المقيد لم يستسلم لحالة القيد، بل اتجه ناحية السلة لمعرفة ما بداخلها، ومفهوم القيود فى العقيدة قد يبدو مقترناً بالحالة الغنوسية وإثبات مفهوم الخلاص وقوة المسيحية المخلصة. عموماً فإن السلة المملوءة بالفواكه رمزية مصرية توحى بمفهوم الخير والسعادة الأبدية، فهى ترمز هنا لمفهوم العقيدة أو الخلاص القادم من بركة المسيح، وبالتالي فإن تلك الرمزية تؤكد المعنى السابق المقصود فى اللوحة.

أما بالنسبة للأزهار التى تأخذ ربما شكل الصدف (شكل ٢٧٦، ٢٧٧) والتى تزين الجانبين السفليين من العمل الفنى، فهى ذات معنى خاص بالصور المسيحية المبكرة وحالة الرهبان والمتسككين، ولا سيما فى العقيدة الغنوسية والتى اعتبرت الرهبان ما هم إلا زهور تنبت فى الصحراء القاحلة، وبالتالي فإن ارتباطها بالصدفة الرومانية قد يكون جائزاً من خلال أن الصدفة كانت تعنى لدى المسيحيين حالة الولادة من جديد، وبالتالي فالراهب يعتبر نفسه قد ولد من جديد مثل أفروديتى، ومن هنا خرجت تلك الزهرة بهذا الشكل مثل الصدفة، وهى تحدد مفهوم الولادة الجديدة من خلال مباركة المسيح، كذلك وجود الزهرتين فى الجانب السفلى أى الأرضى (الجانب الناسوتى) فقط قد تؤدى إلى نفس المعنى فى تقسيم اللوحة إلى قسمين أرضى وسماوى.

نلاحظ أن التنسيق الفني والرمزي كان في منتهى البساطة والوضوح، وهو ما يفسر أن تلك الرموز كان يواكبها حركات شرح وتفسير مستمرة ولا سيما في المرحلة المبكرة، ثم بعد شيوع الرمز يلتصق به التفسير المواكب له سواء كان مستوحى من الموروث القديم المصري أو اليوناني، أو معدل بتوظيف جديد لخدمة العقيدة المسيحية الجديدة في مصر. تلك المحاولات كانت تخدم حركة انتشار المسيحية وحركة تمصيرها بصورة صحيحة في مصر.

وعلى ذلك فإن الاتجاه الدائم لتفسير الرموز المسيحية في مصر، لا بد أن يترن بحركة تطور العقيدة وسبل تقبلها على المستوى الشعبي في المجتمع المصري آنذاك، فيمكن الآن تقييم بعض الرموز التي انتشرت بصورة كبيرة في الفن القبطي بعناصره المختلفة.

فعلى سبيل المثال، نجد أن السفينة كانت من أهم الرموز المسيحية التي استخدمت في الفن القبطي، فهي مستوحاة من سفينة سوخاريس التي تنقل الأرواح (الكا) إلى العالم الآخر، وبالتالي اقترنت برمزية الكنيسة التي تنقل المؤمنين إلى البر المنشود بر الأمان، وهي في نفس الوقت ترمز للجنة المنشودة، فهي رمز للخلاص التي نجا من خلاله نوح والمؤمنين (فسي قصة سر التكوين)، كما أنها كانت ترمز إلى الكون كله من خلال إحاطتها برمز A.W أو البداية والنهاية على شواهد القبور، السفينة صورت في حجرات الرهبان بصورة مكثفة في مقابر البجوات وفي دير الأتبا أرميا بسقارة ودير القديس أبوللو في باويط (شكل ٢٧٢، ٢٧٣)، وهي تمثل ارتباطاً عقائدياً وإيمانياً مختلف عن ارتباطها بالبحر أو البيئة الساحلية، ومن ثم فإن دير السريان حالياً نفذ معمارياً من الخارج على شكل سفينة، فالسفينة رمز للراهب الذي يمكن من خلاله أن يعبر بها إلى العالم الروحاني الذي ينشده، كما أنها تجسد الأساطير اليونانية أسطورة (بوليس) اليوناني الذي قيد في السفينة التي عبرت به في البحار الهائجة وتمر على الحوريات وشاهد جميع اللذات إلا أنه يمسك بقيده فينجو من شهواته، نفس المفهوم قد استخدم من خلاله السفينة التي تحمل المؤمنين وتصل بهم إلى بر الأمان.

من أكثر الرموز انتشاراً ليس في مصر بحسب بل على مستوى العالم الروماني، الأسماك، والتي شبه بها المسيح في الملكوت السماوية، فالمسيح هو السمكة التي تدخل

الشباك وسط الأسماك الأخرى، كما أن الأسماك هي رمزية العشاء المبارك ومعجزة المسيح في إشباع خمسة آلاف شخص من سمكتين وبعض الأرغفة، كما أن حروف كلمة السمكة باليونانية Ισχυς هي حروف أولى لجملة (يسوع المسيح بن الله المخلص) Ιησους χριστος (θεου) Υιος Σωτηρ، لدينا صور للأسماك على جدران مبنى كوم أبو جرجا غرب الإسكندرية من القرن السادس الميلادي (شكل ٢٧٥)، كما أنها كانت قاسماً مشتركاً مع معظم الزخارف النسيجية في الفن القبطي، ووجود التأثير البحري يُرجع تلك الزخارف إلى مدرسة الإسكندرية صاحبة الأساليب المتميزة في الزخارف البحرية.

من المخلوقات البحرية التي استُخدمت أيضاً بصفة رمزية في الفن القبطي، التتين البحري الذي صور على إحدى المنحوتات الحجرية في اهناسيا، وهو يمثل قوى الشر التي تمتطيها بعض الحوريات، ويبدو هذا التتين هو رمز إلى (تيامات) المخلوق الأسطوري في العهد القديم الذي يرمز للشر الموجود في البحر، هنا حاول الفنان أن يرمز إلى سيطرة الحوريات على هذا التتين، والحوريات بدورهن يمثلان الكيان الروحي للراهب أو المتعبد في العقيدة المسيحية أو الغنوسية، فتلك الكينونة الروحية تسعى دائماً للتغلب على القيمة الشريرة المتمثلة في الرموز البحرية.

وقد أدت القصص المستوحاة من العهد القديم أدواراً هامة في تنمية مفهوم الرمزية الدينية، ويبدو ذلك واضحاً في الفترة المبكرة، ففي مقابر البجوات على سبيل المثال، صورت سفينة نوح في الحجرتين ٣٠، ٨٠ من المقابر (شكل ٧٤، ٨٥). وتبدو السفينة هنا رمزاً للخلاص، بينما يبدو نوح وأبناؤه رمزاً للمؤمنين الذين جاءهم الخلاص الإلهي، وتبدو الحمامة المصورة التي جاءت بالبشارة وبالنجاة تحمل غصن الزيتون، ومن هنا نجد أن المنظر عموماً يجسد مفهوم الخلاص برمز بحري في منطقة صحراوية وهو الذي يؤكد أن الرمز هنا قد ارتبط بالعقيدة أكثر من ارتباطه بالبيئة الساحلية.

نفس الاتجاه نجده في صور النبي يونس والحوت وهي من أهم المناظر التي انتشرت في الفن المسيحي عموماً وظلت مستخدمة لفترات طويلة، القصة ترمز لحالات العصيان والجزاء والتوبة والخلاص، وهي حالات هامة في العقيدة المسيحية المبكرة،

وحالة عصيان النبی یونان لربه جاء جزاؤها أن لقي في البحر وابتلعه الحوت (شكل ٨٢)، ثم تاب إلى ربه وطلب المغفرة وهو في بطن الحوت، إلى أن تقبل الرب منه وخلصه بأن ألقاه الحوت على البر وسكن تحت خميلة نباتية يستعيد قواه. تلك الحدود التفسيرية للقصة واكبها تصوير فني رمزي في أغلب الأحيان يبدأ بمنظر السفينة لحظة إلقاء يونان، ثم منظر ابتلاع الحوت له، ثم منظر إلقاء الحوت ليونان على البر، ثم منظره وهو راقد تحت خميلة من الكروم، تلك المناظر الرمزية يمكن تحديد بعض منها في صور جدارية لمقبرة الوردان بالإسكندرية (شكل ١٣٥)، في المقبرة رقم (٣٠) في مقابر البجوات، فهي لوحات تجريدية توضح أهمية المنظر المستوحى من العهد القديم، وتوظيفه لخدمة الطقوس الدينية في التعبير المباشر عن الخلاص أحد سمات الفكر الديني المعاصر آنذاك. (ويمكن متابعة العديد من تلك الرموز المستوحاة من العهد القديم والنماذج الأسطورية في الفصل الثالث عن التصوير الجداري في الفن القبطي).

مما سبق يمكن القول بأننا أمام أدلة أثرية تؤكد أن هناك مفهوم فني جديد طرأ على الفن المصري خلال الفترة ما بين القرنين الثالث والرابع الميلاديين، واكب فكر ديني معين، وأيضاً موقف سياسي مضاد يمثل رد فعل قوى، وبناء عليه جعل الفنان القائم على هذه الأعمال يلتزم بالتخفي وبعودة الروح الوطنية في رموزه. وكما كانت الغنوسية والمسيحية غامضة في الفترة المبكرة، فإن الجزء الرمزي الذي واكب التعبير عن هذا الغموض قد رسخ في أعماقها، وحدث له نوعاً من التحوير والتوجيه المباشر لمعاني محددة، فضلاً عن مسألة الإحلال والتبديل التي حدثت لبعض الرموز المستوحاة من الأعمال الجنائزية المصرية القديمة، وهو المجال الخصب لديه من حيث الرموز والطقوس السرية والفكر الأسطوري الغامض حيث تحول الفنان القبطي في هذا الأرشفة بحرية كاملة في اختيار الموضوع وتوظيفه لخدمة العقيدة ولخدمة الوعي الفني المعتاد في مجتمع معين. لذلك فإن عملية الإبداع الفني هنا، يمكن القول بأنها تحققت لأنها وظفت الأعمال الفنية القديمة أو المبتكرة - برموزها وموضوعاتها وأساليبها الفنية - في وظيفة جديدة وبرؤية فنية مختلفة لخدمة المجتمع. ومن هنا يجوز لنا أن نطلق على فناني مصر في تلك الفترة الغنوسية أو المسيحية أنهم مبدعون من حيث التعامل الفني الموجه الهادف، مبدعون لأنهم حققوا طفرة فنية جديدة استمرت

حتى الآن ليس في مصر فحسب، بل أن الأنماط التي حققوها هي السائدة إلى الآن في الفن المسيحي عموماً، والمعنى المقصود لم يتغير سواء من حيث التراكيب الموضوعية أو التراكيب الأسلوبية في الصيغة الفنية، وبالتالي فإن مفهوم النظرية الاجتماعية في الرؤية الفنية، نجدها قد تحققت باندماج العناصر الثلاثة الموروثات الحضارية والصنعة الفنية المتميزة والوعى الجمالى الذى نجح فى استمرارها وقبولها والتفاعل معها.

مراجع الفصل السادس

السحر والنبوءة والرمزية فى الفن القبطى

أولاً: عن السحر والنبوءة فى الفن القبطى، راجع:

- Wilkinson, R., H., Symbol & Magic in Egyptain Art, London, (1999), pp. 148 f.
- Ogdan, J. R., Observations on a Ritual Gesture, After Some Old Kingdom Reliefs, JSSEA XI, (1979), pp. 71-76.
- Ogdan, J. R., Some Reflections on the Meaning of Megalithic Cultural Expression in Ancient Egypt with Reference to The Symbolism of The Stone, V.A = Varia Aegyptiaca, San Antenio, 6, (1990), pp. 17-22.
- Maarten, R., J., Magical and Symbolic Aspects of certain Materials in Ancient Egypt, V. A. 4, (1988), pp. 237-242.
- Wolfhart W., W., Symbol, Symbolik, L. A. = Lexikon der Ägyptologie, Vol., VI, (1986), pp. 112-128.
- Scott, W., Hermetica, The ancient Greek and Latin Writings which contain religious or teachings ascribed to Hermes Trismegistus, Oxford, (1936), pp. 181-182.
- Eusebius, H. E., 2-13.
- Fowden, G., The Egyptian Hermes, New Jersey, (1993), pp. 75-86.
- Morenz, S., Religion und Geschichte des alten Ägypten, Gesammelte Aufsätze, Weimar, (1975), pp. 1115-119.
- lloyd, G. E. R., Magic, Reason and Experience. Studies in the Origin and development of Greek Science, Cambridge, (1979), pp. 10-58, 263-264.
- Mahé, J. P., Le Sens des Symboles Sexuls dans quelques textes hermetiques et gnostiques; (N. H. S), Nag Hammadi Studies, 7, (1975), p. 123-125, Sp., 139-141.
- Seagal, A. F., Hellenistic Magic, Some questions of definition, S. G. H. R., Etudes Preliminaires aux religions Orientales dans P. Oxy, 196, 197, 1012, 1256, 1148, 1149, 1151, 1265; P. Masp., 67136, 67137
- Milne, History of Egypt under Roman Rule, London, (1924), pp. 215 ff.
- Crum, JEA XX, (1926), pp. 189 ff.

-المعجم اللاهوتي الكتابي، ص ص ٤١٣-٤١٥، ٨٠٢، ٨٠٣.

*حول الرمزية في المقابر المسيحية المبكرة في مصر الوسطى في أنتينوى وبانوبولس:

-Scott, M. P. D., Paganism and Christianity in Egypt, Cambridge, (1913), p. 167 ff.

-Gayet, L'art Copte, Paris, (1902), pp. 36 ff, 112-113.

-Leclercq, op. cit., Colls. 827.

-Gayet, A. M. G., XXX. I, pp. 58 ff.

-Forrer, R., Die Gäber und Textilfunde Von Achmim (Panopolis), Vienna, (1981), pp. 12-14.

-Forrer, R., Die Frühchristlichen Alterthümer Von Achmim, (Panopolis), A. P., (1893), pp. 10-11, 16-17.

-Chridt Tombs, op. cit., (1963), no., 263, 288-290, 329.

*الرمزية في الفن القبطي

-Scott, op. cit., (1913), pp. 23 ff, 180-181.

-Duthuit, op. cit., (1931), Pl. XIII.

-Drioton, Trois Documents Pour L'etude de L'art Copte, B. S. A. C. X., (1944), pp. 69-79.

-Leclercq, DCAL, XI. Col., 2718, Fig. 7261.

-عزت قادوس، الرموز البحرية ودلالاتها في الفن المسيحي المبكر في مصر، بحث في ندوة سواحل مصر الشمالية عبر العصور، إبريل، (١٩٩٨)، (تحت الطبع).

-Leclercq, op. cit., IX Col., 1008.

-Kendrick, Catalogue of Textiles from burying grounds in Egypt, London, (1920), I, Pl. XVII, no. 69.

-Ballet, P., Isis Assise Sur La Corbeille au Sistre, au Pot Rond et au Miroir, BIFAO, (1994), Vol. 111, pp. 21-32.

-وليم كلارك، الرمز والأسطورة في مصر القديمة، (مترجم)، القاهرة، (١٩٩٨).

-Rutschowskaya, M. H., Bois de L'Egypt Copte musée du Louvre, R. M. IV., Paris, (1986), pp. 112 ff.

-Benazeth, D., Les Encensoirs de la Collection Copte du Louvre, R. Louvre, (1988), pp. 294-297.

-Douglas, J., Brewer and Emily Teeter, Egypt and the Egyptians, Cambridge, (1999), pp. 188 ff.

القسم الثانى

الفنون والآثار البيزنطية

الفصل السابع

مقومات الفن البيزنطي

تقديم عام لمقومات الفن البيزنطي

كانت الإمبراطورية الرومانية أعظم وحدة حضارية وسياسية عرفها التاريخ، ذلك أن هذه الإمبراطورية ضمت بين حدودها جميع المراكز والحضارات القديمة باستثناء فارس والهند وذلك عندما بلغت الإمبراطورية أقصى اتساع لها في عصر الإمبراطور تراجان ٩٨-١١٧م. وقد امتدت الإمبراطورية الرومانية عندئذ من المحيط الأطلسي غرباً وحتى الفرات شرقاً فشملت في الغرب بريطانيا، وبلاد الغال، وأرمينيا، وإيطاليا، وألبانيا فضلاً عن شمال أفريقيا من المحيط الأطلسي حتى طرابلس، في حين شمل الجزء الشرقي من الإمبراطورية البلقان وآسيا الصغرى وأعلى بلاد النهرين فضلاً عن الشام ومصر وبرقة بالإضافة إلى امتداد النفوذ الروماني حتى بلغ فارس والهند. ولقد تميزت الإمبراطورية الرومانية بتماسك أجزائها بالرغم من أنها تضم شعوب وأمم متباينة الأصول والحضارات وقد ساعد على ذلك امتداد الإمبراطورية على شواطئ البحر الأبيض والذي جعل من هذا البحر شريان رئيسي يربط بين مختلف أجزائها في حين ساعدت الأنهار الداخلية على الربط بين أطراف الولايات فضلاً عن الطرق المعبدة التي اشتهرت بها حضارة الرومان بإقامتهم لشبكة واسعة مترامية ليس لها نظير في العالم. لقد كانت الإمبراطورية الرومانية في أزهى عصورها في الفترة ما بين قيام أوغسطس ٢٧ ق.م ووفاة ماركوس أوريليوس ١٨٠م.

وعندما انعدم النظام تحكمت القوات العسكرية في عزل الأباطرة وأقامت غيرهم بعد أن كان الجيش خادم مخلص للإمبراطور مما جعل الأباطرة وأعضاء السناتو العوبة في أيدي رجال الجيش غير أن الأزمة المعروفة بأزمة القرن الثالث الميلادي وهي أزمة سياسية اقتصادية اجتماعية وعسكرية لم تتبلور إلا بعد انتهاء فترة حكم أسرة سبتيموس سيفيروس الذي كان آخر أباطرتها كاراكالا Caracalla. على أي

الأحوال ظلت الأسرة تحكم حتى عام ٢٣٥م وبعدها بدأت سلسلة متصلة الحلقات من الأباطرة العسكريين الذين لجأوا إلى الحكم الاستبدادي مما أدى إلى تفشى الفوضى فى الداخل وإعدام الأمن فتدهورت الأحوال الاقتصادية وزادت الضرائب. أما من الخارج فقد أخذ يتزايد ضعف الجرماني وخاصة على جبهتي الراين والدانوب فى الوقت الذى تزايد فيه الخطر الفارسى على الولايات الآسيوية. وفى وسط الفوضى الشاملة والحروب الأهلية التى عمت الإمبراطورية فى النصف الثانى من القرن الثالث تولى الحكم الإمبراطور دقلديانوس عام ٢٨٤م لى يقوم بإصلاحاته الإدارية التى قضت على تلك الفوضى وأعدت مركزية الحكم مرة أخرى إلى يد الإمبراطور وكانت من أهم هذه الإصلاحات أنه أدرك أن المركز الحقيقى لقوة العالم الرومانى لم يعد فى الغرب وإنما فى الشرق وأخذ عاصمة جديدة للإمبراطورية هى مدينة نيقوميديا على الساحل الشمالى الغربى من آسيا الصغرى على بحر مرمرة بالإضافة إلى ما يتطلب ذلك من اعتبارات عسكرية فى نقل عاصمة إيطاليا من روما إلى ميلانو. وبعد أن تنحى دقلديانوس عن عرش الإمبراطورية عام ٣٠٥م برزت شخصية قنسطنطين الذى استطاع أن يتغلب على خصومه ومنافسيه واحداً بعد الآخر حتى تم توحيد الإمبراطورية الرومانية عام ٣٢٣م والواقع أن الإمبراطور قنسطنطين الذى حكم من ٣٠٦ - ٣٣٧م كان يتمتع بأهمية خاصة فى التاريخ نظراً للأعمال الهامة التى قام بها والسبب كان لها أثر واضح فى تغيير وجه التاريخ وتحقيق الانتقال من العالم القديم إلى عالم العصور الوسطى نظراً لقيام هذا الإمبراطور بخطوتين على جانب كبير من الأهمية:

الأولى: اعترافه رسمياً بالديانة المسيحية كأحد الأديان التى تمارس فى الإمبراطورية. الثانية: نقله عاصمة الإمبراطورية من روما القديمة على ضفاف نهر التيبر فى إيطاليا إلى روما الجديدة شيدها على ضفاف البسفور محل المستعمرة الدورية القديمة بيزنطة التى أسسها الإغريق فى القرن الثامن ق.م ولم تحظ بأهمية تذكر بالرغم من أهمية موقعها حتى اختارها الإمبراطور قنسطنطين لتكون عاصمته الجديدة والتى أسماها روما الجديدة وانتهى من بنائها فى عام ٣٣٠م.

وليس هناك شك فى أن تأسيس مدينة القسطنطينية واتخاذها عاصمة للإمبراطورية الرومانية كانت فكرة صائبة وبذل على بعد نظر قنسطنطين وعلى حقيقة

تفهمه للأوضاع الجديدة التي أصبحت فيها الإمبراطورية الرومانية كما يدل على أنه امتلاك من الشجاعة والعزيمة ما مكنه من نقل العاصمة رسمياً إلى الشرق، فالمنطقة التي أقيمت عليها هذه المدينة شبه جزيرة تحيط بها من الجنوب مياه بحر مرمرية ومن الشرق مياه مضيق البسفور ومن الشمال مياه القرن الذهبي ومن الغرب العاصمة نفسها. ولهذا فإن تلك المدينة تتمتع بميزات دفاعية كبيرة لأنها تسيطر على المضائق التي تربط البحر الأسود بالبحر الأبيض من ناحية كما أنه يصعب مهاجمتها والاستيلاء عليها من جهة أخرى كما أن القسطنطينية كانت مركزاً تجارياً ممتازاً إذ أصبحت ملتقى الطرق التجارية العظيمة التي تربط البحر الأسود ببحر إيجه وتربط أوروبا شمالها ووسطها وغربها بقارة آسيا وأيضاً قارة أفريقيا في الوقت الذي تتوسط فيه هذه العاصمة الجديدة تلك الإمبراطورية المترامية الأطراف. على أي الأحوال لم يذخر قسطنطين وسعاً ففى جعل هذه المدينة صورة أخرى من مدينة روما فى قلب تلك المنطقة ذات الأحوال الحضارية الإغريقية حيث جاء قسطنطين بآلاف الصنائع والفنانين لإقامة أسوار المدينة والقصور ومنازل السكان حيث استقطب قسطنطين مئات من الأسر الرومانية إلى عاصمته الجديدة.

لقد أصبحت العاصمة الجديدة التي أطلق عليها فيما بعد اسم القسطنطينية على رأس قائمة مدائن العالم وأجملها وأعظمها حضارياً وظلت كذلك على مدى أحد عشر قرناً كاملاً، وهناك وثيقة رسمية ترجع إلى حوالى ٤٥٠م تقول أنه كان بالمدينة وقت كتابة هذه الوثيقة قصور إمبراطورية وستة قصور للحاشية وثلاثة لعظماء الدولة ، ٤٣٨٨ من الدور الضخمة، ٣٢٢ شارع، ٥٥ مدخلاً مهيئاً بالإضافة إلى الحدائق ومئات الأماكن الخاصة باللهو والحمامات العامة والمباني الفخمة والكنائس المزدانة بالنقوش الجميلة والميادين الواسعة العظمى التي كانت كأنها متاحف لفن العالم القديم.

قد اشتمل التخطيط الأول للمدينة على الفوروم الذى أقيم فوق التل الثانى من تلال المدينة وهذا الفوروم الذى أطلق عليه اسم فوروم قسطنطين كان عبارة عن ساحة داخلية يدخل الإنسان إليها من كلا جانبها تحت قوس من أقواس النصر وكان يحيط الساحة مداخل معدة وتمائيل، بينما أقيم فى الناحية الشمالية للفوروم بناء ضخم لمجلس الشيوخ وفى وسط الساحة عمود يعلوه تمثال أبوللو وإلى الغرب من هذا الفوروم طريق واسع تقوم على جانبه قصور وحوانيت وتظله البواكى الممعدة ويمتد هذا الطريق

مخترقاً المدينة إلى ميدان الأوغسطيوم وهو ميدان واسع طوله ١٠٠٠ قدم وعرضه ٣٠٠ قدم وسمى بهذا الاسم نسبة إلى هيلينا أم قنسطنطين بوصفها Augusta. وعند الطرف الشمالي لهذا الميدان قامت كنيسة أياصوفيا الأولى وعند الطرف الجنوبي شيد القصر الرئيسي للإمبراطور كما شيدت حمامات زيوكسس الضخمة التي كانت تحتوى على مئات التماثيل المنحوتة من الرخام أو مصنوعة من البرونز وعند الطرف الغربى كان يقوم ببناء ضخمة مكون من عقود ويعرف باسم Milion ومنه تتشعب الطرق العظيمة والكبيرة (لا يزال بعضها باقٍ للآن) والتي تربط العاصمة بمختلف ولاياتها وهناك أيضاً فى غرب الأوغسطيوم ميدان السباق العظيم وبينه وبين كنيسة أياصوفيا كان يمتد القصر الإمبراطورى أو القصر المقدس تحيط به ١٥٠ فدان من الحدائق وأبواب معقدة بينما انتشرت بيوت الأشراف فى أنحاء مختلفة من المدينة وضواحيها، أما الشوارع الجانبية والتي كانت مزدحمة بالسكان فقد قامت فيها حوانيت التجار ومساكن العامة على اختلاف أنواعها وكان الطريق الأوسط ينتهى عند طرفه الغربى بالباب الذهبى فى سور قنسطنطين حين يفتح هذا الباب على بحر مرمرية وكانت القصور تقوم على شواطئ المدينة الثلاثة. وقد حاول قنسطنطين أن يجعلها تجسداً للحضارة الرومانية فوق أرض يونانية إلا أنه رغم تلك المحاولات سرعان ما تبلورت حضارة جديدة وهى الحضارة البيزنطية التى اتخذت سمتها من الاسم القديم للمدينة وشملت الإنتاج الفنى لكل القسم الشرقى من الإمبراطورية الرومانية القديمة والتي استمرت حتى سقوط العاصمة فى أيدي المسلمين فى منتصف القرن الخامس عشر الميلادى.

أصول الفن البيزنطى

من الصعب تحديد البداية الحقيقية للتاريخ البيزنطى كما أنه أيضاً من الصعب القول أنه مع انتقال العاصمة الرومانية إلى مقرها الجديد بالشرق بدأ بذلك الفن البيزنطى، إذ أن ملامح هذا الفن أخذت تتبلور تدريجياً حتى اكتملت صورتها فى أواخر القرن الخامس وخلال القرن السادس الميلادى. ولا شك أن موقع المدينة المتوسط بين آسيا وآسيا الصغرى وأوروبا بالإضافة إلى ارتباط المدينة بالأجزاء الجنوبية للإمبراطورية الرومانية كسوريا ومصر عن طريق البحر المتوسط قد سمح بتدفق

العناصر الفنية ذات الأصول المختلفة لكي يولد تدريجياً من تلك العناصر ما يمكن أن نطلق عليه الفن البيزنطي سواء في مجال العمارة أو النحت أو التصوير بالألوان أو الفسيفساء أو حتى في مجال الفنون الصغرى ولكي نتفهم بشكل أفضل مكونات هذا الفن يمكن القول أن الفن البيزنطي ينتمي لأصول سبعة هي:

أولاً: بلاد اليونان (العالم الهلنستي).

ثانياً: آسيا الصغرى.

ثالثاً: روما وإيطاليا.

رابعاً: سوريا والحضارة السامية.

خامساً: شمال بلاد النهرين.

سادساً: جنوب فارس (إيران - العراق).

سابعاً: شمال فارس (الأجزاء الداخلية من شبه جزيرة الأناضول).

أولاً: بلاد اليونان والعالم الهلنستي

المقصود بذلك دويلات بلاد اليونان وجميع الأجزاء التي امتدت إليها الحضارة الهلنستية مثل الساحل الغربي وآسيا الصغرى وشمال سوريا (إنطاكية) ومصر (الإسكندرية) حيث توطنت الحضارة الإغريقية وازدهرت معالم الفن الهلنستي الذي استمر طوال الثلاثة قرون الأخيرة قبل الميلاد، إلا أنه منذ القرن الأول الميلادي لم تعد تلك المراكز الفنية قادرة على المزيد من الابتكار وإنما استمرت فيها المظاهر الفنية بدون تجديد ثم مالت بعد ذلك إلى التدهور والتأثر بالعوامل الفنية الخارجية (العوامل الشرقية القوية) إلا أنه بالرغم من ذلك ظلت المثل الفنية إغريقية (المثالية). أيضاً في العصر الروماني ومن بعد هذه المراكز وخاصة الإسكندرية وإنطاكية انتقل التراث الهيليني إلى الحضارة البيزنطية.

ثانياً: آسيا الصغرى

برغم من تواجد مقومات الحضارة الهلنستية في بعض المدن الساحلية بآسيا الصغرى إلا أنه توطد أيضاً في وسط شبه جزيرة الأناضول التراث المحلي وهو تراث تكون عبر القرون منذ ما قبل الحيثيين، ويظهر هنا التراث الفني خاصة الميل لاستخدام

الحيوانات كعناصر زخرفية خاصة شكل الأسد والنمر وهى عناصر زخرفية ظهرت أيضاً فى الفن اليونانى فى العصر الهلينستى. هذه العناصر الزخرفية انتقلت أيضاً فى الفن البيزنطى خاصة فى مجال النحت سواء فى القسطنطينية أو بلاد اليونان واستمرت أيضاً حتى فى الفن السلجوقى فى القرن الثانى عشر الميلادى.

ثالثاً: روما وإيطاليا

بالرغم من أن روما اعتمدت فى تكوين ملامح فنها فى البداية على الفن الإغريقى إلا أنه مع بداية العصر الإمبراطورى أصبح للفن الرومانى ملامحه الخاصة خصوصاً فى مجال الصور الشخصية والنحت التاريخى ومع ذلك لم تحاول روما فرض شخصيتها الفنية على المراكز الأخرى التى خضعت لها سياسياً. وعندما نقل قسطنطين عاصمته إلى شواطئ مرمرة فى ٣٣٠ ميلادية حمل معه جميع عناصر الفن الرومانى فالمباني التى شيدت فى القسطنطينية شيدت على الطريقة الرومانية والتماثيل التى اقيمت فى المدينة كانت ذات طابع رومانى حتى القانون واللغة اللاتينية وجميع مظاهر الحضارة الرومانية نقلها قسطنطين إلى العاصمة الجديدة ولذلك جاءت تسمية هذا الإمبراطور لعاصمته الجديدة باسم روما الجديدة متجاوبة مع المظهر الرومانى الذى اتخذته المدينة. بالرغم من ذلك فإن طبيعة موقع العاصمة حول هذا المظهر بحكم السيادة الخارجية للتكوين الإغريقى لهذا المكان، ولذلك فإنه بدأ من القرن السادس تغلب اللسان الإغريقى على اللاتينى وفى القرن التاسع لم يعد أحد فى القسطنطينية يعرف اللغة اللاتينية، حتى فى مجال الفن أخذت مظاهر الفن الرومانى تنقلص كالصور الشخصية الإمبراطورية وتفسير صور المسيح كشاب غير ملتحنى مع التطور إلى الطريقة البيزنطية.

رابعاً: سوريا والحضارة السامية

تستخدم كلمة سوريا من ناحية تراثها الفنى دون تحديد لهوية هذا الفن، ففى سوريا توجد المدن ذات التراث الهلينستى وعلى رأسها مدينة إنطاكية كما يوجد بها أيضاً المدن الداخلية التى تقع على طرق القوافل وأهمها مدينة دورا أوروبوس Dura Europos ثم يأتى بعد ذلك تراث المدن الداخلية وهو تراث محلى نستطيع أن نقول أنه

مضاد للتراث الهلنستى وهذا التراث المحلى هو الذى يجمع بين الاتجاهات الفنية الثلاث نظراً لأنه هو الذى أثر فى الفن البيزنطى وهو التراث الذى يطلق عليه الفن السريانى. هذا التأثير يظهر بالذات فى مجالى التصوير الحائطى والفسيفساء وينعكس فى الاهتمام ليس بالجمال فى حد ذاته ولكن بالمعنى الذى تعبر عنه الصورة أو الموضوع، معنى ذلك أن التصوير والفسيفساء البيزنطى والمتأثر بالفن السريانى يوضح عناصر ذلك الفن من خلال التصوير بالوضع الأمامى وتكبير حجم الرأس بالنسبة للجسم نظراً لأنها مركز الشخصية بالإضافة إلى تكبير حجم الشخصية الأكثر أهمية. وقد ظهر هذا الاتجاه أول ما ظهر فى ضريح دقلديانوس واعتبر أنه تدهور للفن الكلاسيكى بينما الحقيقة أنه توضيح لتلك التأثيرات الشرقية إذ كانت تلك العناصر الفنية من مقومات الفنون القديمة فى جنوب العراق وسوريا، وليس معنى ذلك أنها تأثير مباشر من تلك على الفن البيزنطى أنه يمكن التعبير عنه من الحنين للماضى والذى يمكن أن نتمس خطاه فى بالميرا ودورا وأروبيوس. هذا التأثير يظهر فى الفسيفساء والمنحوتات من القرن الرابع إلى السادس وهو الأسلوب الذى ميز الفن السكندرى خاصة فى مجال نحت العاج كما أنه ظهر أيضاً فى التصوير الحائطى فى كبادوكيا وأرمينيا منذ القرن التاسع كما يظهر أيضاً فى تصوير Miniaturism (مينياتوريزم) وهى الصور مع الكتابات التى استمرت فى المشرق المسيحى حتى القرن الثامن عشر. ولذلك نستطيع القول أن الأثر الهلنستى والسريانى يعتبران من أقوى المؤثرات فى بلاد الفن البيزنطى. وقبل الانتقال إلى مؤثر جديد يجب أن نشير إلى مصر فى الوقت الذى استمر فيه الأسلوب الهلنستى فى الإسكندرية حتى القرن الخامس يتطور أسلوب فنى خاص يعرف باسم الفن القبطى وهو فن يرتبط فى أصوله بالفن المصرى القديم بالإضافة إلى ما يظهر فيه من مقومات الفن الهلنستى والسريانى أى أن العناصر السامية قد وصلت إلى هذا الفن فى عمق الوادى عن طريق البحر الأحمر أو خليج السويس أو عن طريق الطرق التجارية منذ آلاف السنين.

خامساً: شمال بلاد النهرين

إن الحديث عن شمال بلاد النهرين نعلني به تلك المنطقة الشمالية التي يغلب على تكوينها الأحجار التي استخدمت في العمارة بينما بالنسبة للجنوب حيث يكثر الطمي استخدم الطوب وليست الأحجار.

لقد كان شمال العراق موطناً للحضارة السامية الآشورية أما في العصور الكلاسيكية فقد كانت مقسمة إلى قسمين شرقي وغربي واستمر في الشرق منها الطابع السامي أما في القسم الغربي فقد تأثر بالحضارة الهلنستية مع احتفاظه ببعض العناصر الشرقية. لذلك فهو يعد وسطاً بين السرياني والهلنستي بالرغم من خضوعه لسيطرة الدولة السلوقية.

معنى ذلك أنه في القسم الشرقي في مجال العمارة تظهر القباب المبنية بالعمود لكنها تغطي مباني مستديرة وكذلك العقود المتتالية ذات الطابع الفارسي ولا زالت توجد حتى الآن الحجرات المغطاة بقباب مبنية بالأحجار والتي أثرت بشكل مباشر في العمارة البيزنطية.

ولا يقتصر التأثير الحضاري لهذه المنطقة على مجال العمارة فقط ولكن أيضاً بالنسبة للنحت والعناصر الزخرفية المصاحبة للنحت البيزنطي.

سادساً: جنوب فارس (إيران - العراق)

بالرغم من أن السلوقيين - ذوات الأصول المقدونية - استطاعوا فرض سيطرتهم على القسم الجنوبي في بلاد النهرين وأنشأوا مدينة سلوقية وبالتالي أسبغوا التراث الهلنستي على تلك المنطقة غير أن هذا التراث لم يقض نهائياً على العناصر الفنية الشرقية التي أخذت تتزايد. وبعد ازدهار الدولة السلوقية وازدياد تكاملها في عهد الدولة الساسانية في ٢٢٩ م على يد أردشير حاكم هذه الدولة تركزت الإقامة في إشنو في جنوب العراق وفي شمال فارس مثلما في مدينتي شاپور ورسوبوليس.

وقد صاحبت قيام تلك الدولة ازدهار ما يعرف باسم الفن الساساني الذي حظي بانتشار واسع حيث أصبح أهم عناصر الفن الإسلامي لما كان له الأثر الواضح في

تطور وليس تكوين الفن البيزنطي، هذا التأثير الساساني يظهر في مجال النسيج والفخار والنحت والمعادن منذ القرن الخامس أو السادس الميلادي.

سابعاً: شمال فارس (الأجزاء الداخلية من شبه جزيرة الأناضول)

عند الحديث عن التأثير الإيراني أي الساساني في الفن البيزنطي فالمقصود بذلك القسم الشمالي من إيران والذي ارتبط بالقبائل التركية التي تميزت في مجال العمارة باستخدام القبة فوق مسطحات مربعة، أما في مجال النحت فقد فضلوا النحت الواطئ الذي يميل إلى تغطية كل جزء متاح من الشكل المنحوت مع عناصر نباتية أو حيوانية. أما في مجال التصوير فقد استخدمت نفس العناصر الزخرفية مع استعمال اللون الأسود فوق خلفية بيضاء ثم استخدمت بعد ذلك نفس اللونين ونفس العناصر الزخرفية في الطلاء بالمينا التي انتشرت بشكل كبير بعد ذلك.

هذه العناصر يمكن أن نقول أنها عناصر تركية انتشرت في العصور المبكرة وبالتالي تطورت هذه العناصر حسب المكان الذي انتشرت إليه وكان هذا الانتشار إلى جهة الغرب قد تم عن طريقين:

الأول: الشمالي الذي يمر على إيران إلى القوقاز ومنها إلى الشواطئ الشمالية للبحر الأسود وهاغاريا واسكندنافيا.

الثاني: من إيران إلى الجزيرة العربية ومصر التي ظهر فيها الفن الساساني والبارثي. لقد قام هذا الفن بدور ملحوظ في تكوين الفن البيزنطي وتجيأ أهميته بعد الفن الكلاسيكي إيماناً بمثاليته والفن السرياني بواقعيته، على أنه مع بداية العصر المسيحي أصبح من الصعب الفصل بين الأصول المختلفة إلا أن وصوله من شمال إيران إلى بيزنطة عن طريق سوريا والأناضول كان له أكبر الأثر في تأثر هذا الفن الإيراني التركي بالفن السرياني.

وعلى ذلك فإن الاتجاه الزخرفي في الفن البيزنطي قد وصل إلى بيزنطة عن طريق الشرق أكثر منه عن طريق الغرب. على أي الأحوال يمكننا القول أن الفن البيزنطي هو مزيج بين فنون الشرق والغرب أي بين الإغريق المعبرين عن الرقة والمثالية من جهة وبين الواقعية والقوة من جهة أخرى مع بروز الصور الشخصية

الرومانية وتفضيل الوضع الأمامى وكل العناصر الزخرفية من الشرق والأشكال الخرافية للفن الساساني والجمود من النحت الأناضولى.

كل هذه العناصر بقيت فى خلفية الفن البيزنطى إلا أنه بالرغم من تلك العناصر فإن الدور الأساسى فى تكوين الفن البيزنطى يمكن تقسيمه بين اليونان وسوريا ويمكن القول أن هذه البلاد لم تؤثر فقط على الفن البيزنطى بل أيضاً على فكره.

على أى الأحوال فبالإضافة إلى كل ما سبق ذكره فى تكوين الفن البيزنطى فهناك الدين المسيحى ذاته أيضاً الذى لعب دوراً رئيسياً فى هذا المجال. فمنذ عصر جستنيان حيث كرس هذا الإمبراطور جهوده الكبرى فى إنشاء العديد من الكنائس والكاتدرائيات فى الوقت الذى لم تحظ الأبنية الأخرى باهتمام الإمبراطور أو من جاموا بعده.

ونفس الوقت أصبحت المناقشات الدينية تجرى فى الحياة اليومية بين عامة الشعب مما أدى إلى جعل الصفة الدينية تتغلب على ما عداها منذ القرن السابع وبالتالى صبغت كل الحضارة بهذه الصبغة ومما زاد من وقع التأثير الدينى تلك الاختلافات الدينية التى شغلت العالم المسيحى لمدة قرنين من الزمان لذلك لم يأت القرن التاسع وحتى القرن الثانى عشر إلا وأصبح الفن البيزنطى ذو طابع دينى صرف فى الوقت الذى أصبحت فيه الكتابات أيضاً ذات طابع عقائدى.

ولذلك يمكننا القول أن الديانة المسيحية ليست فقط أهم أسس الحضارة البيزنطية بل أيضاً أهم عناصر تكوينه فالدين بشكل أهم ملامح الفن البيزنطى، فالفن البيزنطى لم يعكس بكثرة الحوادث التاريخية والسياسية ولكنه عكس غالباً المعتقدات الدينية.

مراجع الفصل السابع

مقومات الفن البيزنطي

- Frend, W.H.C. The Early Church. From The Beginnings to 461. London,, 3rd ed. 1991, reprinted 1992, 14-19
- Jones,A., The Cities of the Eastern Roman Provinces, Amsterdam, (1983), pp.309ff.
- Veyne, P., (ed.), A History of Life: From Pagan Rome To Byzantium, Cambridge,1987,353-382. M. Krause, Die Menasstadt, in (Koptisch Kunst), (1963), 131-136
- Maaty, T., The Church, House of God, Alexandria, (1982) pp. 280-288;
- BAYNES, N.H., and Moss, H. ST B., Byzantium. Oxford, 1961.
- BECKWITH, J., Early Christian and byzanine Art (The Pelican History of Art). Harmondsworth, 1970.
- BECKWITH, J., The Art of Constantinople, New York, 1961.
- BREHIER, L., L'art byzanitin, Paris, 1924.
- BUTLER, H.C., (ed. E. Baldwin Smith). Early Churches in Syria, Princeton, 1929.
- DALTON, O.M, East Christian Art, Oxford, 1925.
- DEICHMANN, F., Studien zur Architectur Konstantinopels (Deutsches beiräge zur Altertumswissenschaft). Baden-Baden, 1956.
- EBERSOLT, J., Monuments d'architecture Byzantine, Paris, 1934.
- GLÜCK, H.. Die christliche Kunst des Ostens. Berlin, 1923.
- HAMILTON, J. A., Byzantine Architecture and Decoration, London, 1933.
- JONES, A.H.M., The Greek City from Alexander to Justinian, Oxford, 1937.
- Krautheimer, R., Early Christian and Byzantine Architecture, London, 1975.
- MACDONALD, W., Early Christian and Byzantine Architecture, New York, 1962.

- MANGO, C., The Art of the Byzantine empire, 312-1453 (Sources and documents in the History of Art Series, edited by H. Janson). Englewood cliffs, New Jersey, 1972.
- MILLET, G., L'art byzantin, in A. Michel, Histoire de L'art, 1, 127-301. Paris, 1905.
- Morey, C., Early Christian Art, Princeton 1992.
- PIGANIOL, A., L'empire chrétien 325-395. Paris, 1947.
- RICE, D.T., Byzantine Art, London, 1968.
- RICE, D.T., The Beginnings of Christian Art, Nashville and New York, 1957.
- RUNCIMAN, S. Byzantine Civilization, (New York, 1962).
- SCHNEIDER, A. M. Byzana – Vorarbeiten zur Topographie und Archäologie der Stadt (Istanbuler forschungen, VIII). Berlin, 1936.
- SETTON, K.M., Christian Attitude towards the emperor in the Fourth Century, New York, 1941.
- Strzygowski, J., Origin of Christian Church Art, Oxford, 1923.
- Swift, E.H., The Roman Sources of Christian Art, New York, 1951.
- URE, P.N., Justinian and his Age. Harmondsworth, 1951.
- VANMILLINGEN, A., and others, Byzantine Churches in Constantiople, Their History and Architecture. London, 1912.
- VOLBACH, W.F., Art byzantin., Paris, 1933.
- VOLBACH, W.F., Early Christian Art, New York, 1962.
- WULFF, O., Altchristliche und byzantinische Kunst (Handbuck der Kunstwissenschaft), Berlin, 1914-24.

الفصل الثامن

ملاحح العمارة البيزنطية

تقديم

سبق الإشارة إلى العناصر التى أثرت فى تكوين ما يعرف باسم الفن البيزنطى والذى يمكن القول أنها عناصر متعددة وإن كان يمكن التفریق فيما بينها فى المراحل الأولى لهذا الفن إلا وأنه بعد اكتساب الفن البيزنطى ملامحه الرئيسية ثلاثت هذه الأصول فى اللغة الجديدة لهذا الفن ولا شك أن الحديث عن الفن البيزنطى لابد وأن يتناول العناصر المميزة له ويقصد به العمارة والنحت والتصوير ثم مجموعة الفنون الصغرى.

ونظراً لأن طبيعة المسيحية كانت تستلزم أماكن تمارس فيها طقوس هذه الديانة الجديدة لذلك فإن الحديث عن الفن البيزنطى يستوجب أولاً الحديث عن العمارة وبالذات عمارة الكنائس التى بنيت لخدمة الدين الجديد بمعنى أو بآخر.

الأجزاء المعمارية للكنيسة

وفى الحقيقة أن العمارة لم تقتصر على عمارة الكنائس فهناك المباني العامة الأخرى والقصور والمنازل والمقابر، إلا أن التحديد الحقيقى والملاحح الجديدة للفن البيزنطى ظهرت بالذات فى الكنائس نظراً لأن احتياجات الدين الجديد استوجبت متطلبات خاصة فإن عمارة الكنائس جاءت لتلبية هذه المتطلبات. ولذلك فالعناصر المعمارية للكنائس البيزنطية تختلف مثلاً عن العناصر المعمارية للكنائس حالياً، ويمكننا

القول فإنه مهما تعددت أشكال الكنائس البيزنطية فإن العناصر الرئيسية التي تكونت منها تلك الكنائس هي كالآتي:

أولاً: الفناء الخارجى Atrium

وهو فناء واسع غير مسقوف محاط من ثلاث أو جميع الجهات بـ Porticus الذى يكون إما من طابق واحد أو طابقين، هذا Porticus مفتوح من الخارج أو معلق بجدار وعند تواجد فتحات فى هذا Porticus وهى المسافات بين الأعمدة كان لابد من وجود حواجز خشبية تفصل الـ Porticus عن الفناء الخارجى Atrium ، وبصفة دائمة يتواجد الـ Atrium أمام مدخل الكنيسة. ويلاحظ أن الاختلافات فى Atrium بين الكنائس يتحدد من وجود الجناح الشرقى للـ Porticus أو شكله أو عدم وجوده تماماً.

ومنذ البداية كان دائماً مدخل الكنيسة من الجهة الشرقية يقابلها الهيكل وهو آخر جزء من الكنيسة فى الجهة الغربية ولقد ظهرت نظريات تحاول تفسير تخصيص الجهة الشرقية كمدخل للكنيسة لأنه تأثر فى العبادة المازية وهى عبادة تقديس الشمس إلا أنه ليست هناك ما يؤيد وجهة النظر هذه. ويمكن تفسير تحديد الجهة الشرقية للكنيسة فإنه تطبيق عملى لما توصل إليه المعمارىون خلال العصر الإمبراطورى حيث كانت البازيليكات يحدد مدخلها من الجهة الشرقية.

ففى الكنائس اليونانية نجد أن Porticus يمتد فى ثلاث جهات فقط أما الجهة الرابعة وهى الشرقية المواجهة لمدخل الكنيسة فلا وجود للـ Porticus وإنما يوجد بدلاً منه حائط به بابان جانبيان يؤديان إلى مدخل الكنيسة.

بالنسبة للكنائس فى روما وسالونيك وفلسطين نجد أن الـ Porticus يمتد فى أربع جهات وفى كنائس آسيا الصغرى كان الـ Porticus فى الجهة الشرقية على شكل جدار مثلما فى الكنائس اليونانية إلا أن كنائس آسيا الصغرى تشمل على ممر يفتح من جهة على Atrium بفتحات واسعة ويفتح فى الجهة المقابلة على صالات الكنيسة بواسطة أبواب ضيقة. يوجد فى وسط Atruim فى العادة Kantharos أى حوض التعميد وأحياناً يوجد بدلاً منه نافورات كما أن بعض الكنائس تحول الـ Atrium إلى حدائق وكذلك أطلق عليه لفظ Paradisus ، وأمام الـ Atrium يوجد أحياناً Propilo

وهو مدخل معمد وهو الجزء المعماري الذي كان يسبق المعابد الكلاسيكية، أما بالنسبة للكنائس فلم يكن له أى وظيفة إلا إضفاء مظهر فخم على واجهة الكنيسة.

ثانياً: الصالة المستعرضة Narthex

وهذا اللفظ مأخوذ من الكلمة اليونانية $\nu α ρ θ η \xi$ وهو لفظ يعنى صالة مستعرضة ويجب ألا نخلط بينها وبين الـ Porticus الشرقى، فالـ Narthex يلاصق مباشرة واجهة الكنيسة فإذا كانت واجهة الكنيسة تفصل هذا Narthex عن الصالات الداخلية للكنيسة أطلق عليه اسم Narthex خارجى أما إذا كان الجزء الابتدائى للكنيسة أو الأمامى من الصالات أى أنه لا يتواجد خارج الكنيسة فقد أطلق عليه Narthex داخلى. ومن الناحية المعمارية فالـ Narthex له عدة أشكال إما أن يكون صالة مستعرضة واحدة أو مركبة وإما عبارة عن صالتين مثلما فى كنيسة أياصوفيا وفى الغالب تكون الجدران القصيرة للكنيسة مستوية ولكن فى بعض أديرة مصر نجد أن هذين الجدارين محدبين. فى العادة يكون اتساع صالة Narthex مثل اتساع الصالات الصغرى للكنيسة ذاتها وتتصل الـ Narthex بصالات الكنيسة بواسطة أبواب أو حواجز خشبية أو أعمدة. وكانت وظيفة الـ Narthex كمكان لتواجد المبتدئين فى العبادة المسيحية أو النادمين أو كبار المؤمنين من المسيحيين إلا أنه ومع ابتداء القرن السابع عندما استقرت نهائياً الديانة المسيحية استخدم Narthex فى أغراض أخرى مثلاً كمكان للركوع قبل الدخول إلى الكنيسة للاشتراك فى الطقوس الدينية.

ثالثاً: واجهة الكنيسة

كانت الواجهة فى الكنائس القديمة غاية فى البساطة من الناحية المعمارية وفى الجزء الأسفل من تلك الواجهة باب أو ثلاثة أبواب تستخدم كمداخل للكنيسة بينما من أعلى توجد نافذة كبيرة وأحياناً أيضاً فتحتان جانبيتان لإعطاء الضوء للداخل وذلك فى حالة وجود ثلاث صالات داخلية. فى بعض المناطق وخاصة فى الشرق كانت تتواجد على الواجهة بعض الكرائيش وبعض الزخارف الحزونية البارزة وفى الكنائس التى يوجد بها Atrium و Narthex تقتصر الواجهة فقط على الجزء العلوى والنوافذ وأيضاً فى الجمالونات التى تحدد أعداد الصالات الداخلية.

رابعاً: الصالات الداخلية Navate

وهي تكون جسم الكنيسة ذاته وهي مخصصة لتواجد المؤمنين وليس هناك قاعدة ثابتة لشكل الفاصل الذي يفصل بين تلك الصالات وبين الجزء الآخر من الكنيسة وهو Presbiterion فأحياناً يكون الفاصل على هيئة حاجز خشبي وأحياناً على هيئة عقد وذلك عند تواجد الصالة المستعرضة. بعد ذلك هناك عدد من الصالات في العادة فردى ١، ٣، ٥، ٧، ٩ إلا أن عدد الكنائس التي تحوى سبع صالات قليل للغاية كما وأنه من النادر وجود كنائس بها تسع صالات إذ أن العدد الشائع هو ثلاث فقط وفي هذه الحالة نجد أن الصالة الرئيسية الكبرى هي الصالة الوسطى وعلى جانبيها الصالتان الأصغر حجماً. أما الفاصل بين كل صالة وأخرى يكون من الأعمدة أو الدعامات التي تحمل العقود. وابتداء من القرن الخامس بدأ يظهر في كنائس الشرق وكنائس Ravenna عنصر معماري جديد انتشر بعد ذلك وأصبح الجزء المسمى Lubrino وهو عنصر معماري استخدم كحلقة وصل بين تاج العمود والعقد وهو يعطى رشاقة لهذا القطاع المعماري وفي العادة كان يوجد فوق Lubrino منظر الصليب أو اسم الشخص الذي بنى الكنيسة، كذلك يلاحظ أنه في العمارة المسيحية فضل استخدام الدعامات عن العمود نظراً لعدم توفر المرمر دائماً لعمل الأعمدة ولأن الدعامات تتحمل أكثر ثقل سقف المبنى بالإضافة إلى أن استخدام الدعامات يقلل بقدر الإمكان عدد الأعمدة بتضخيم حجم الدعامات وذلك لإتاحة الفرصة للمؤمنين لمتابعة الطقوس الدينية.

فى كنائس القرن الرابع كانت النسبة محفوظة بين اتساع الصالات الصغرى بالنسبة للصالة الوسطى هذه النسبة هي ١ : ٢، أما خلال القرن الخامس لم تحتفظ الكنيسة البيزنطية بهذه النسبة إذ أصبحت تلك الصالات الصغرى أضيق قليلاً من الصالات الكبرى. وبالنسبة لسقف البازيليكا نجد أنه في الكنائس التي ترجع إلى القرون الأولى كان السقف في العادة من الخشب ومغطى بالآجور (القرميد) وفي معظم حوض البحر الأبيض كانت الكنائس فيه تستخدم عوارض خشبية توضع على شكل المقص المعماري Pediment وكانت هذه العوارض الخشبية تترك أحياناً مزينة من الداخل وأحياناً أخرى كانت تغطى بطبقة جصية وتزين بمربعات مذهبة ولكن بعد ذلك انتشر استخدام القباب والقباب ابتداء من القرن الخامس ولقد فرض استخدام القبة حلول

معمارية أخرى، بالنسبة لإضاءة الأماكن الداخلية من الكنيسة فإننا يمكننا ملاحظة مدى الاهتمام بإعطاء أكبر قدر من الضوء إلى داخل الكنيسة عكس المعابد الوثنية لذلك كانوا يستخدمون عوارض مرمرية في فتحات النوافذ تغلق بالزجاج الملون أو لوحات من المرمر، هذا العدد يختلف من كنيسة لأخرى حسب مساحتها كما وأن إضافة طابق علوى فوق الصالات الصغرى استتبع عدد أكبر من النوافذ على أشكال مستديرة، فى الليل كانت الكنيسة تضاء بمسارج تتدلى من الصفوف ومن الجدران ومن العقود كذلك كانت توجد شمعانات ذات فرع واحد أو أكثر لترتين المذبح.

خامساً: الصالة المستعرضة الصغرى Transetto

فى العادة نجد أن صالات الكنائس الأولى تمتد بطول المبنى حتى قرب Abside أو المحراب ألا أنه فى بعض الكنائس يتوقف امتداد تلك الصالات عند حد معين ليبدأ عندها صالة مستعرضة مكونة مع صالات الكنيسة شكل حرف T وهو رمز الصليب. ففي المسيحية يطلق على هذه الصالة المستعرضة Transetto وهى تحتل عرض كل المبنى وتنتهى عند حنيتها الصغرى بجدران مستوية إلا أنه فى بعض الأحيان تأخذ هذه الجدران الشكل المحدب وتتخذ شكل محاريب.

ويمكن تقسيم Transetto من حيث شكلها إلى قسمين:

أولاً: Transetto مستقل بمعنى أن صالات الكنيسة يتوقف امتدادها عند حدود صالة Transetto وفى هذه الحالة تكون تلك الصالة المستعرضة إما مقسمة إلى ثلاثة أجزاء وذلك بواسطة الأعمدة والأقواس.

ثانياً: Transetto غير مستقل وهو عندما تمتد الصالات والأعمدة ملتفة حولها لكى تمر أمام منصة الشمامسة Presbiterion مثلما فى كنيسة القديس أبو مينا بالقرب من الإسكندرية ومن الملاحظ أن النوع الأول أكثر انتشاراً من النوع الثانى الذى يظهر فقط فى الشرق.

سادساً: منصة الشماسة Presbiterion

هذا الاسم مأخوذ من الكلمة اليونانية πρεσβυτερος ويعنى الحيز المحصور بين المحراب أو Abside والصالات، هذا المكان مخصص لتواجد الرئيس الدينى للكنيسة والشماسة الذين يقومون على الشعائر الدينية. ومن الملاحظ أن Presbiterion يرتفع مستواه عن مستوى الصالات بدرجة أو أكثر لإتاحة الفرصة للمصلين لرؤية الشعائر الدينية. وهذه المنصة Presbiterion تحاط بحواجز تفصلها عن بقية الكنيسة وتتكون من المذبح Altare والهيكل Abside وكرسى القسيس Cattedra بالإضافة لكراسى الشماسة وكذلك Crista.

المذبح Altare

وهو أهم جزء فى كل المجموعة المعمارية التى تتكون منها الكنيسة فعليه تقام الطقوس الدينية الخاصة بالعشاء الأخير.

تنقسم أشكال المذبح إلى أربعة أشكال:

- ١- مذبح على شكل مائدة ويتكون من لوحة مرمرية كبيرة تعتمد على دعامة وسطى أو على أربع أو أكثر من الدعامات الجانبية وبعض الدعامات تتضاعف عندما تكون تلك اللوحة على شكل حدوة حصان وهذا الشكل منتشر جداً فى الشرق لتشابهه مع المائدة التى كانت موجودة فى العشاء الأخير.
- ٢- أحياناً يكون المذبح على شكل كتلة صماء من المرمر أو من الحجر أو من أى مواد أخرى وأحياناً تكون هذه الكتلة المصمتة كقاعدة لمائدة توضع فوقها وقت اللزوم.

- ٣- مذبح على شكل تابوت أو صندوق فيكون المذبح عادة من المرمر أو الحجر أو من المونة ومغطى بالمعادن الثمينة (ذهب، فضة وأحياناً برونز). وكانت هذه المذابح إما ثابتة أو متحركة حيث كانت الأخيرة من الخشب.

- ٤- ابتداء من القرن الخامس تحول المذبح إلى مقبرة تحوى رفات الشهداء فى سبيل الدين الجديد جاعلين من ذلك المذبح مقبرة المسيح نفسه لأن هذه الرفات تحاكى الأعضاء الحية للسيد المسيح. فى حالة المذبح المبنى على

شكل كتلة صماء نجد أنهم كانوا يحفرون فيه حفرة تكون لاحتواء رفات الشهداء بينما في حالة المذبح الذى يكون على شكل تابوت أو صندوق فقد حفظت في داخله رفات الشهداء. أما بالنسبة للمذبح على شكل مائدة فقد كانت رفات الشهداء تحفظ في حفرة مستطيلة أو على شكل صليب محفور في الأرض تحت المذبح ومغطاة بلوحة مرمرية.

المحراب أو الهيكل Abside

وهو الجزء الأخير من الـ Presbiterion فى الكنائس العامة وحقى أن عنصر المحاريب وجد أيضاً فى العمارة الوثنية سواء فى البازيليكات أو فى المعابد إلا أنه استخدم أيضاً فى الكنائس المسيحية لاحتواء كرسى الأسقف الذى كان يوجد فى وسط التجويف والمحاط من الجانبين بكراسى الشماسة الذين كانوا يجلسون على جانبي الأسقف ونظراً لأن الأسقف - حسب العقيدة المسيحية - يمثل المسيح نفسه فوق الأرض بينما بقية الشماسة تمثل المساعدين له، لذلك فإن هذا الجزء المعماري يمثل الكنيسة نفسها بمعناها المعنوي ومعظم الكنائس بها Abside أو محراب واحد يتطابق مع الصالة الوسطى إلا أن بعض الكنائس الأخرى بها ثلاثة محاريب واحد كبير فى الوسط واثنان على الجانبين، فى العادة يكون شكل المحراب نصف دائرى وفى الغالب نجده بارز فى الحائط الخارجى إلا أنه فى قليل من الأمثلة نجد أن الجدران الخارجية للمحراب مستقيمة وليست بارزة وفى قليل من الأمثلة يتخذ المحراب الشكل الثماني كما أنه لا توجد دائماً نوافذ مفتوحة فى المحراب وفى حالة وجودها يكون عددها فردى كذلك فإنه من النادر تواجد عناصر زخرفية معمارية فى الجدران الخارجى للمحراب، أما الجدر الداخلى فإنه من أكثر الأماكن الذى تتواجد فيه الزخارف والصور المرسومة التى تمثل مشاهد من الديانة المسيحية وخاصة صورة المسيح كطفل أو المسيح المكتمل الرجولة.

قوس النصر

أحياناً وفى الكنائس الكبيرة كان يتقدم الجزء المقدس قوس كبير، كان الهدف منه دينياً إضفاء المزيد من المهابة على هذا الجزء المقدس، كما أنه جمالياً كان يستخدم

كأرضية لموضوعات رائعة من الفسيفساء، ومعماريًا كان يعتبر عنصراً معمارياً يساعد على الترابط بين الأجزاء الطولية والعرضية من المبنى.

الإضاءة داخل الكنيسة

بالنسبة للإضاءة داخل الكنيسة نهاراً كانت عن طريق النوافذ المستطيلة أو المربعة أو التي تأخذ شكل نصف دائري في الجزء العلوي.

وقد اهتم المعماريون بإدخال أكبر قدر ممكن من الضوء داخل الكنيسة. وفي الكنائس الضخمة كانت تستخدم أحياناً عوارض مرمرية في فتحات النوافذ، وعادة ما كانت تغلق هذه الفتحات تبعاً لحجم الكنيسة.

وفي حالة إضافة طابق علوي للكنيسة والذي كان مخصصاً للسيدات فتحت أيضاً نوافذ لإضاءته.

أما في الليل فقد أضيئت الكنائس بالمسارج التي تتدلى من السقف ومن الجدران ومن العقود هذا بالإضافة إلى الشمعدانات ذات الفرع الواحد والتي كانت توضع عادة على المذبح.

مواد البناء المستخدمة في الكنائس

في الكنائس الغربية انتشر استخدام الطوب الملتصق بالمونة وقد تبع ذلك تغطية الجدران بالمصيص أو الفرسكو أو بصفوف من اللوحات المرمرية. أما في الكنائس الشرقية فقد انتشرت الأحجار في بناء الكنائس وقد استلزم ذلك استخدام الدعائم أحياناً أكثر من الأعمدة لتحملها الكبير لثقل الأحجار.

مواد وطرق البناء البيزنطية

في العصر البيزنطي كان يعتمد أسلوب البناء على عناصر محلية قد تختلف من مكان إلى آخر وأيضاً من قرن إلى قرن. هذه العناصر تنحصر في نوع أو مواد البناء طبقاً لبعض التقاليد المتبعة والتكنيك المستخدم.

انقسمت طرق البناء في العمارة البيزنطية إلى نوعين:

١- طريقة Ashler: وهى منتشرة فى منطقة سوريا وفلسطين وأرمينيا أكثر من

انشارها بصورة عامة فى آسيا الصغرى، وفيها يوضع حجران مستطيلان
بعلوهما فى وسطهما حجر مستطيل يربط بينهما وتستمر هذه العملية بالتبادل.

٢- الطريقة الثانية: وهى مستخدمة فى القسطنطينية والساحل الشرقى لآسيا
الصغرى وإيطاليا والبلقان والتى كان يستخدم فيها الطوب المحروق والرمل،
وكانت هذه الطريقة تعرف باسم الطريقة البيزنطية.

كانت هذه الطريقة الأولى تستخدم فى بناء الحوائط ولكن بالنسبة للأسقف كانت
نادرة الاستخدام بحيث استخدمت فى المساحات الواسعة المباني المبنية بطريقة Ashler
ومواد أخرى فى الأسقف مثل الخشب أو كتل حجرية.

أما الطريقة الثانية وهى ما عرفت بطريقة البناء البيزنطية وقد كانت تتكون أساساً
من حائطين متقابلين من كتل حجرية تأخذ أشكالاً مربعة أو مثمنة تملأ الفراغ بين
هذين الحائطين بمجموعة كبيرة من الرمل المخلوط بالمونة وعندما يصل البناء إلى عدة
أقدام كان يتبع هذا الجزء جزء أصغر يكون من عدة صفوف من الطوب brick غالباً
خمس صفوف وتكرر هذه العملية حتى يتم بناء الحائط كله.

كان حجم الطوبة فى العمارة البيزنطية عموماً وفى القسطنطينية خصوصاً يكاد
تكون مربعاً حيث يصل ضلعها إلى ١٤-١٥ بوصة أما السمك فهو من ١ ½ إلى ٢ ½
بوصة وهى بذلك أكبر من الطوب المحروق أو الطوبة الرومانية.

وقد زاد حجم الطوبة إلى ضعف ذلك الحجم السابق فى الأماكن الواسعة كالعقود
وكانت تختتم الطوبة البيزنطية وهذا دليل على أنها كانت تتبع رقابة معينة وإن كان لم
نصل الآن إلى حل رموز هذا الختم إلا أنه ومن المؤكد كان يحمل اسم المصنع المنتج
أو المواصفات القياسية لهذا الطوب.

هذا بالإضافة إلى أنه أحياناً نجد مجموعة من المباني التى بنيت كلها من الطوب
لأن الجزء السفلى من المبنى كان مبنياً بالحجر، أما العلوى فقد كان يُبنى كله من
الطوب ولكن الطريقة الأكثر استخداماً هى طريقة الطوب المحروق والرمل. على أى
حال وكما يبدو أنه ليس هناك قواعد محددة كان لابد للمهندس أن يلتزم بها.

حاول البعض الاعتماد على سمك هذه الحوائط كوسيلة من وسائل التأريخ للمباني البيزنطية المختلفة ولكن لم تكن قاعدة وقد يختلف هذا السمك من بناء لآخر من نفس الفترة.

من الناحية الظاهرية قد تشبه المباني البيزنطية المباني الرومانية ولكن في الحقيقة هناك فرق بين الاثنين، فالمباني الرومانية كانت تعتمد أساساً على الملاط الأسمنتي كما كانت قطع البناء متجانسة كما أن الواجهة كانت تتكون من طبقة عميقة يمكن أن تزال دون أن تحدث أى ضرر فى المبنى، أما فى المباني البيزنطية فكان الأساس هو الرمل.

الآراء حول أصل البازيليكا أو الكنسية

"الكنيسة" هو لفظ معرب أصلها "كنشت" عربها العلماء العرب ومنهم العباس بن مرداس.

وقد اختلف العلماء عن أصل هذا المبنى فقد رأى البعض أن تخطيط البازيليكا المسيحية الأولى لابد وأنها منقولة من البازيليكات الرومانية إلى العمارة المسيحية، فنجد بالطبع هناك تشابهاً بين البازيليكا الوثنية والمسيحية فكلاهما كان ينقسم إلى ثلاثة أجزاء رئيسية كان الغرض منه اجتماع عدد كبير من الناس. فلا بد أن البيزنطيين قد استفادوا من خبرة من سبقوهم فى تهيئة المكان المناسب الذى يضم أكبر عدد ممكن للاجتماعات.

وهناك رأى آخر أن أصل البازيليكا المسيحية جاء من اللفظ Domus Dei أى بيت الله، وهذا اللفظ أطلقه المؤرخون على الكنائس الأولى والتي كانت تقام فى المنازل الخاصة والتي استخدمت بكثرة فى العبادة وعقد الاجتماعات الدينية فى فترات الاضطهاد الدينى والتي كانت عبارة عن فناء محاط بالأعمدة وكان يستخدم للصلاة. وقد عثر على منزل فى مدينة الصالحية بسورية يرجع إلى منتصف القرن الثانى الميلادى وكان يستخدم فى الصلاة.

وكان نظام المنازل الخاصة لا يتسع لأعداد كبيرة من المجتمعين وعلى ذلك فلاحتمال ضعيف أن تكون البازيليكا المسيحية قد تأثرت بنظام البيوت الخاصة.

وهناك نظرية تربط بين البازيليكا والمقابر الأرضية، فمذ القرن الثانى والثالث الميلادى حظيت المقابر الأرضية التى دفن فيها شهداء الدين المسيحى بعناية خاصة

وكان يقصدها الكثيرون في المناسبات الدينية والأعياد وذكرى الاستشهاد وقيمون فيها بعض الطقوس الدينية. وقد أطلق عليها لفظ (Martyrium) أى مكان الشهيد. وقد عثر على بعض المقابر ومن أهمها المقبرة التى تقع أسفل الأرض (Crypt) فى كنيسة القديس بطرس فى روما، وهى عبارة عن حجرة بسيطة مستطيلة نحتت فى أحد جوانبها حنية لتحديد الاتجاه وأقيم أمام الحنية هيكل صغير يقف فيه رجال الدين لتأدية الصلاة. وبذلك نستطيع القول أن أقرب هذه النظريات إلى الوضوح والمنطق هو تأثير البازيليكا المسيحية الأولى بتخطيط وأغراض البازيليكا الرومانية.

أشكال الكنائس

تعددت أشكال الكنائس ما بين طولية ومركزية والأخيرة بندرج تحتها عدة أشكال منها أشكال دائرية أو مضلعة أو Polibati أو صلبة أو مختلطة، والفرق الرئيسى بين كلا الشكلين الطولى والمركزى أنه فى الشكل الأول تنظم أجزاء الكنيسة على محور واحد وتتعدد السقوف ما بين مسطحة أو قبابية أو مقببة. أما الأشكال المركزية فإن القبة هى العنصر السائد فيها فقط وفيها يكون نقطة المركز هى الأساس الذى ينظم حول أجزاء الكنيسة.

أولاً: الأشكال الطولية

وهى الكنائس التى تأخذ شكل مستطيل حيث يكون الضلع الشرقى الغربى أطول من الضلع الشمالى الجنوبى، هذا النوع من الكنائس يطلق عليه اسم بازيليك، وأبسط شكل للكنائس الطولية هى البازيليكات ذات الصالة الواحدة التى تأخذ شكل مستطيل والتى يسبقها فى العادة Atrium و Narthex وتنتهى بالمحراب. أما أشكال الكنائس الأكثر تعقيداً من السابقة هى تلك التى تتكون من أكثر من صالة وعدد الصالات عادة فردى والعدد ثلاثة هو الأكثر شيوعاً ويحيط بالكنيسة من الخارج مباني أخرى مخصصة لأغراض دينية أو جماعية وخاصة مجموعة المؤمنين.

وتكون جدران الصالة الوسطى عادة من أسفل ومن أعلى مكونة من دعائم أو أعمدة وأن كانت الدعائم مفصلة أكثر من الأعمدة لأنها تتحمل أكثر ثقل الجدران العليا والسقف وبالتالي لا يحتاج المهندسون إقامة العديد من الدعائم بعكس الأعمدة التي لا تتحمل كثيراً ولذلك تقام الكثير منها حتى لا ينهار السقف ونظراً لأن الاتجاه العمومي في الكنائس هو إتاحة أكثر مساحة خالية لإعطاء الفرصة للمسيحيين لمناجاة الطقوس الدينية التي تقام في Prosbeterion لذلك فضلت الدعامة ولتحقيق ذلك الغرض فضلت الأقواس أي العقود عن الـ Architrave نظراً لأن العقود تنقل أيضاً من ثقل الجدران المحمولة على دعائم أو أعمدة لأن فتحات هذه العقود واسعة. وابتداء من القرن الخامس بدأ يظهر عنصر معماري جديد هو الـ Pulvino الذي كون حركة الوصل بين العقد والدعامة أو العمود مما أضاف للعقد رشاقة أكثر من ذي قبل.

توجد الصالة العرضية في بعض الكنائس وهي الصالة التي تتواجد أحياناً وتفصل ما بين الـ Navate والـ Prosbeterion ولقد أدى تواجده هذه الصالة العرضية إلى وجود قوس ضخم يطلق عليه قوس النصر في نقطة تقاطع الصالات الطولية مع الصالة العرضية وفي حالة عدم تواجده Transetto كان هذا القوس يتواجد أمام المحراب أو Abside. ولقد استخدم هذا القوس لتدعيم الجدران الجانبية خاصة في الكنائس الغربية أو الكنائس الشرقية في الأناضول وسوريا الجنوبية حيث كانت الأحجار هي المادة المستخدمة في البناء فإن ثقل السقف والجدران العليا استلزم تواجده عناصر معمارية عرضية لتربط الجدران الجانبية مثل عقود من الحجر تستند على دعائم قوية تتقابل مع الدعائم المستخدمة لفصل الصالات عن بعضها وبالتالي تتحقق عملية الترابط.

على العموم وإلى جانب الهدف المعماري الذي استخدم من أجل أقواس النصر هذا فإن المساحة المتاحة فوق هذه الأقواس استخدمت لعرض مواضيع دينية مرسومة أو من الفسيفساء.

بالنسبة للمواد البنائية في الكنائس: يمكن ملاحظة هذه المواد في الكنائس الغربية عن الكنائس الشرقية.

في الكنائس الغربية: نجد أن مادة البناء هي الطوب المصق بواسطة المونة.

في الكنائس الشرقية: كانت الأحجار هي المادة المستخدمة لبناء الكنائس.

فى كنائس الغرب حيث استخدم الطوب فى البناء استتبع هذا طلاء الجدران الداخلية بالمصيص وأحياناً كانت الجدران تغطى بطبقة من الطوب المنتظم الشكل، وقد ساعد استخدام الطوب فى البناء على إضافة عناصر معمارية زخرفية كالكرانش القائمة تحت السقف المثلث الشكل أو أفاريز تحيط بالأبواب أو أشكال زخرفية أخرى مثل الصلبان أو الحلقات المعلقة.

أما فى الكنائس الشرقية حيث استخدمت الأحجار فإن الدعامات استخدمت أكثر من الأعمدة وأحياناً استخدمت الدعامات والأعمدة بالتناوب لكى تستند عليها العقود التى تحمل القباب، أحياناً كانت واجهة الكنيسة محصورة بين برجين مستطيلين وأحياناً كانت توجد فى الواجهة بوابة ضخمة وأحياناً أخرى كان يوجد فى الواجهة قوس ضخم محمول على دعامات وأحياناً كان يوجد على الجانبين الطويلين مقصورات معمدة Edicule. ونظراً لأن الكنائس الشرقية كانت تستخدم المواد البنائية الثقيلة لذلك فإنها لم تفصل الكنائس ذات المساحة الطولية نظراً لأن هذه الكنائس كانت سقوفها إما قباب أو قباب التى يسهل إرسائها فوق المساحات الدائرية أو المربعة أو المضلعة لذلك فضل فى الشرق كنائس النوع الثانى ويقصد به الكنائس المركزية ولقد أدى هذا إلى نشأة كنائس مختلطة أصبحت من أهم مميزات أشكال الكنائس البيزنطية.

ثانياً: الكنائس ذات الشكل المركزى

رأينا فى الكنائس الطولية أن الأجزاء التى تتكون منها الكنيسة مثل الـ Porticus و Atrium و Navate و Prosbeterion موزعة على محور طولى. أما بالنسبة للكنائس المركزية فنجد أن هذه الأجزاء المعمارية موزعة حول نقطة مركزية وأنها ذات خطوط دائرية بدلاً من المستقيمة مثلما كان الحال فى الكنائس الطولية.

من الصعب تحديد أشكال الكنائس المركزية ولكن يمكننا القول أنها إما أن تكون مباني مستديرة أو مضلعة أو Polibati أو ذات طابع مختلط أو كنائس صليبية الشكل، إلا أن الطابع المميز لكل هذه المباني أو الكنائس المركزية هو تواجد القبة.

ويرجع أصل هذه الكنيسة المركزية بدون شك إلى عصر متأخر فى القدم مثل الأكواخ الفيولينية والمقابر الكريستية والميكينية، كل هذه النماذج تطورت من التجارب

المعمارية الكثيرة خاصة خلال العصر الروماني الذي فضل المباني المركزية أكثر من العالم الهلنستي. ومن العالم الروماني اكتسبت القبة أيضاً مظهراً معمارياً رائعاً حيث انتقلت إلى الشرق الذي شهد مولد هذا التطور المعماري في فجر التاريخ. إذن فالتميز الجوهري الذي أحدثه العالم الروماني بالطريقة التنفيذية لبناء القبة بواسطة العقود والقباء ذات المخروطات المتشعبة تناولته بيزنطة وركزت اهتمامها حول الصلة بين القبة وما تحتها وخلق المقرنصات المستقلة وتحقيق الخلط بين المباني الطولية والمركزية التي ميزت الكنيسة البيزنطية.

أ- مباني دائرية ومضلعة

أبسط الأمثلة على المباني الدائرية والمضلعة هي تلك المباني التي لا يوجد بها تقسيم داخلي حيث تستند القبة مباشرة على الجدران، ومن أمثلة تلك المباني ضريح القديسة هيلين من القرن الرابع في روما وضريح قنسطنطين والملحق بكنيسة الرسل بالقسطنطينية والمباني المستديرة لكنيسة St. Andrea ، Petronilla من القرن الرابع/الخامس وكذلك الكنائس المضلعة الثمانية الأضلاع والملحقات بكنيسة القديس سان لورانسو بميلانو.

وابتداء من القرن الخامس بدأت المباني المركزية تستخدم كقاعات دينية مع إضافة محاريب لإظهار الوجهة الشرقية بها. وأحسن مثال على ذلك يظهر في كنيسة القديس جورج في سالونيك حيث فتح في القبة لأول مرة ثمان نوافذ بينما احتوت كنيسة سان جريجوريو في ميلانو على مشكاوات نصف دائرية ونصف مستطيلة بالتناوب. أما كنيسة القديس St. Gereone و Colonna بألمانيا فيلاحظ أن قاعاتها بها أكثر من مركز ويحيط بالقاعة حنيات نصف مستديرة ويسبق القاعة ذاتها Atrium يأخذ جانبيه القصيرين شكل الحنية.

ككل هذه الأمثلة السابقة كانت من المباني المركزية البسيطة أي التي لا تحمل أي تقسيم داخلي. أما بالنسبة للمباني المركبة فنجد أنها تتكون من حلقتين الداخلية وهي التي تحمل السقف أما الحلقة الثانية فهي الخارجية والتي تحصر بينها وبين الحلقة الأولى ممر. مثال على ذلك المبنى الذي أقامه قنسطنطين في ٣٢٦ - ٣٣٥ م في أورشليم. هذا المبنى به ثلاث حلقات متداخلة أصغرها وهي موجودة بالداخل وبها الكهف

المقدس. ولا شك أن هذا المبنى كان نموذجاً لهيكل القيامة في أورشليم، ومثل مقبرة العذراء بأورشليم من القرن الخامس ومثل كنيسة أم الإله Theotokos من القرن الخامس بفلسطين، وهذه الأخيرة بها أربع قاعات، بها محاريب بينما محراب القاعة الرئيسية محاط من الجانبين بمبنى جانبي وهو نموذج يتكرر في المبنى المثلث بـ Niraye، ثم المبنى المستدير بـ Perugia.

ب- مباني تتبع المباني المركزية Polibato

هي مجموعة من الكنائس ذات شكل طولي ومضاف إليها ثلاثة محاريب نصف مستديرة على شكل صليب أو أربعة محاريب على شكل وردة. وفي الحالة الأولى أو الثانية استخدمت هذه المحاريب كسنادة للقبّة نفسها وفي نفس الوقت أضفت اتساعاً على المكان من الداخل.

وهناك أيضاً أمثلة على هذه الكنائس الطولية ولكن بإضافة محرابين بشكل نصف مستدير أي أنها Polibato ويمكن أن تأخذ كمثال لذلك الكنائس ذات الصلة Transitto المحذبة الجدارين. ويمكننا ملاحظة أن طراز الأبنية ذات الثلاث محاريب تتواجد بكثرة في الأضرحة وأحواض التعميد وكذلك وجدت بكثرة في الأبنية الرومانية من العصر الروماني الإمبراطوري ملحقه بمبنى أخرى. وكذلك يمكننا ملاحظة تواجد المحاريب على شكل ثلاث ورقات مكونة Prosbeterion وملحقه بالمبنى البازيليكي مثلما في كنائس سوريا والعراق ومصر في الديرين الأبيض والأحمر وفي فلسطين حيث لم يقتصر الأمر على تشكيل الـ Prosbeterion بشكل الثلاث ورقات وإنما أيضاً تحديق الصالة العرضية الـ Transitto مثلما في البازيليكا الجستينانية في بيت لحم.

إلى جانب المحاريب المشكلة على شكل ثلاث ورقات يوجد أيضاً محاريب على شكل أربع ورقات متتالية وضلع كل محراب يساوي تقريباً ضلع المربع المتوسط. هذا الطراز استخدم خاصة في المباني الصغيرة مثلما في كنيسة Henchir Maatria في تونس. وفي أماكن أحواض التعميد وفي بعض الكنائس الكبرى الأخرى مثل بازيليك الـ Stoa في أثينا.

هذا الطراز انتشر كثيراً بعد القرن السادس إلى أن تطور وتحول تقريباً إلى صليب وفيه يقل ضلع المحراب عن ضلع المربع المتوسط.

ج- مباني ذات طابع مختلط

بينما كانت المباني القديمة ذات طرز يمكن رؤيتها من الخارج نجد أن الكنائس البيزنطية تتميز بتواجد أكثر من طراز أو شكل معماري متحدة فيما بينها أو متقابلة. ويظهر ذلك في اتحاد الشكل الثماني مع الشكل الصليبي ذو المشكاوات الدائرية أو المربعة، هذا الاتحاد الناتج عن أكثر من شكل لا يمكن رؤيته من الخارج لأنه اتحاد داخلي. ومن أحسن الأمثلة على ذلك النوع من الكنائس ذات الطابع المختلط هي كنيسة St. Lorenzo بميلانو. وفي هذه الكنيسة يظهر المزج بين الشكل المربع مع الشكل Tetra Conico والمسبوق بفناء ضخم ومنتهية بصالة على شكل صليب يسبقها من الجانبين مبانٍ Peribelo (معناها إما مكان دائري أو حيز محصور بين جدران مبنى والسور المحيط به)، ثمانية الشكل وعلى جانبيها كنيسة ذات محرابين بارزين للخارج. وبعد بضع سنين من إقامة هذه الكنيسة بنى في الجانب الجنوبي مبنى ثماني الشكل به مشكاوات نصف دائرية ونصف مربعة ويبدو أن هذا المبنى استخدم للتعديد ثم ألحق بعد ذلك بالكنيسة عن طريق فناء. وفي منتصف القرن الخامس أضيف إلى الجانب الشمالي صالة صغيرة مشابهة للقاعة السابق الإشارة إليها.

إن اكتشاف مجموعة المباني هذه غيرت النظريات القديمة التي كانت تحاول معرفة أصل الطراز البيزنطي هل هو من الشرق أو من روما ذاتها. فبالإضافة إلى كنيسة St. Lorenzo فإن مجموعة المباني في Milano تبين مدى انتشار هذه المعالم الجديدة في العمارة في الفترة التي كانت فيها Milano هي مركز البلاد الإمبراطوري ومركز لتلاقى تيارات فنية آتية بدون شك من الشرق عن طريق فنانيين رحلوا إلى Milano لوضع خدماتهم تحت تصرف الإمبراطورية. وقد استطاعت هذه المدينة استيعاب التيارات الفنية الآتية من العالم الهلنستي الشرقي وأصبحت بذلك المعبر الذي انطلقت منه العمارة البيزنطية بعد ذلك إلى رافنا ثم عن طريق شبه جزيرة البلقان انطلق هذا الفن مرة أخرى إلى الشرق. ومن الغريب أن يحدث هذا في شبه الجزيرة الإيطالية حيث كان الفن الروماني لا يزال في عنفوان قوته، وهذا يفسر لنا كيف ظلت روما صامدة أمام تلك التيارات الفنية الجديدة.

د- المباني ذات الشكل الصليبي

هناك مجموعة من الكنائس ذات شكل صليبي وهو رمز مهم في العقيدة المسيحية. والكنائس من هذا النوع يمكن تقسيمها إلى قسمين: القسم الأول يكون الصليب فيه حى بمعنى أن ذراعى الصليب لا يحيطهما أى مباني أخرى. أما القسم الثانى ففيه يكون الصليب محصوراً داخل نطاق مغلق ومتكامل. ويمكننا أن نضيف إلى هاتين المجموعتين مجموعة الكنائس التى تحمل شكل حرف T، ولقد سبق أن أدخلنا هذه المجموعة ضمن مجموعة الكنائس ذات الشكل البازيليكى والتى تتضمن صالة مستعرضة Transito. ومن المعروف أن الشكل الصليبي للكنائس يستمد أصوله أيضاً من العمارة الرومانية وإن لم يجهل الفن الهلنستى بعض النماذج من هذا الطراز. بالنسبة للعمارة المسيحية استخدم هذا الشكل بعيداً عن أفكار واضحة ورمزية، فالصليب لا يمثل فقط صلب المسيح كما يعتقد المسيحيون ولكنه يمثل الرمز لعودة ظهور السيد المسيح فى نهاية العالم فى ثوب القاضى لذلك فالصليب هو رمز الأمل والمجد والرفعة والعدل ونظراً لأنه له هذا المعنى الرمزي لذلك فإنه يتوافق مع المباني الجنائزية أو مقابر الشهداء Martyrium والأضرحة وأماكن التعميد أى أحواض التعميد.

وأقدم النماذج على المباني الصليبية الشكل ذات الذراعين الغير محصورين داخل نطاق مباني أخرى توجد فى إنطاكية حيث تظهر نواة المركز مربعة الشكل والتى يخرج منها أربعة أذرع متساوية يوجد بكل ذراع منها مدخل فى الضلع الحر الصغير بينما يوجد فى الوسط قدس الأقداس Prosbeterion الذى يتشابه مع هذا الشكل أيضاً وإن كان يختلف مع كنيسة St. Giovanni فى إفسوس والتى ترجع إلى القرن الخامس أى قبل عصر جستنيان. وتتميز هذه الكنيسة بوجود Martyrium أسفل الـ Prosbeterion الموجود فى الوسط. كما تتميز أيضاً بأن الأذرع الثلاثة الغربى والشمالى والجنوبى مقسمة عن طريق الأعمدة إلى ثلاثة أقسام بينما الضلع الشرقى مقسم إلى خمسة أقسام نظراً لأن مساحته تفوق مساحة الأذرع الثلاثة الأخرى، أما فى عصر جستنيان حيث أعيد بناء هذه البازيليك، فقد أصبح يغطيها خمس قباب. إلى هذه المجموعة يمكننا أن نضيف أيضاً كنيسة الرسل بالقسطنطينية حيث تتميز مجموعة الكنائس الصليبية الشكل والموجودة بآسيا الصغرى والمؤرخة بالقرن

الخامس والسادس بصفات مختلفة. ففي العادة نجد أن الذراع الرابعة المتجه إلى الشرق من الصليب أكبر من الأذرع الأخرى وتحتل تقريباً المحراب بينما الذراع المتجه جهة الغرب يفوق في طوله الأذرع الأخرى. وفي هذا المثال يظهر الجمع ما بين الشكل المركزي والطولي. هذا الشكل سينكمش بعد ذلك وتتميز به مجموعة الكنائس الغربية في العصور الوسطى. في بعض الأحيان كان المعماريون يدخلون مربع أو مستطيل عند نقطة تقاطع ذراعى الصليب مما كان ينتج عنه شكل مركب يختلف عن شكل الصليب مثلاً في كنيسة قلعة سمعان بسورية وفيها استطاع المهندس ببراعة أن يوفق بين ثلاثة أشكال مختلفة هي الشكل الصليبي، الشكل المربع، الشكل البازيليكي.

أمّا في كنيسة الأنبياء والرسل بـ Gerasa ففي هذه الكنيسة لا نستطيع أن نتحدث عن خلط الطرز بعضها ببعض فقط ولكن يمكننا ملاحظة خروج الذراعين عن المربع الذي يوجد في الوسط كما لو كان يتدليان من هذا المركز الذي يمثل جسم الكنيسة الأصلي.

والكنيسة الصليبية الشكل المحصورة داخل إطار خارجي يمكن تمييزها عن الكنيسة الصليبية ذات الأذرع الحرة أو المفردة عن طريق تواجد إطار خارجي من أربع جدران يحيط بأذرع الصليب بينما من الداخل يمكن تمييزها من تواجد القبو وتوسط القبة للبناء. هذا الطراز من المباني لم يظهر إلا في الشرق ابتداءً من القرن الخامس وأقدم الأمثلة عليه موجود بالقسطنطينية.

هذه هي الأشكال الرئيسية للمباني المركزية والتي تعتبر من خصائص عمارة الكنائس البيزنطية.

أنواع التخطيط في الكنائس البيزنطية

تطورت أشكال الكنائس وأضيفت إليها العديد من الحجرات والأجزاء التي قد تختلف من طراز إلى آخر من طرز العمارة البيزنطية. ويمكن تقسيم تخطيطات الكنائس البيزنطية إلى أربعة تخطيطات أو أربع مجموعات هي:

أولاً: الطراز البازيليكي The Basilica

ثانياً: الطراز المركزي أو المباني المركزية Centralized Buildings

ثالثاً: البازيليكات المقببة The domed Basilica

رابعاً: التخطيط الصليبي The cruciform Church

وبمرور الوقت اندمجت بعض الأشكال مع بعضها، وإن كان يمكن تمييزها.

أولاً: الطراز البازيليكي

- ١- هذا الطراز له صفات عامة تميزه وهي الصالة الكبيرة المستطيلة التي تنقسم طولياً إلى ثلاثة أقسام عن طريق صفيين من الأعمدة. الصالة الوسطى (Nave) والجناحين (Aisles)، المدخل في أحد الجوانب القصيرة يقابله الحنية النصف دائرية والتي تحدد اتجاه المبنى السقف خشبي ويرتفع فوق الصالة الوسطى أكثر عن الصالات الجانبية ليسمح بوجود النوافذ للإضاءة.
- طراً على هذا الطراز تطورات كثيرة تبعاً لذوق ومتطلبات المنطقة.
- ٢- تحول السقف الخشبي إلى سقف مبنى استلزم تحويل الحبال أو الـ (Architrave) إلى عقود تقف على (Pyramid).
- ٣- الأجنحة كانت تزيد أحياناً إلى خمس أجنحة تنتهي كل واحدة بحنية رئيسية.
- ٤- الحنايا أحياناً تكون نصف دائرية، مثمنة أو بيضاوية.
- ٥- يضاف إلى المدخل Atrium إضافي في الكنائس الكبرى الهامة.
- ٦- Martorium علوى للسيدات لمواجهة الزحام في الكنائس الهامة.
- ٧- كان يضاف إلى الكنيسة في مراحل لاحقة حجرات متعددة الأغراض مثل كنيسة Epidauros التي ترجع إلى ٤٠٠ م.

أمثلة الكنائس من الطراز البازيليكي

كنيسة مدينة الأصنام في الجزائر (Orleans) (شكل ٢٨٠)

أقيمت هذه الكنيسة في عهد قنسطنطين ٣٢٤م، وهي بازيليك كبيرة الحجم على الطراز البازيليكي طولها حوالي ٢٦ متراً، مستطيلة الشكل تحتوى على أربعة صفوف من الأعمدة تقسمها إلى صالة رئيسية (Nave) وأربع صالات جانبية (Aisles). وكان سقف الصالة الوسطى أكثر ارتفاعاً ليعطى فرصة للإضاءة المباشرة.

وكانت الحنايا داخل المبنى نفسه وليست بارزة عنه، وهناك أيضاً ظاهرة أخرى تلفت النظر وهي وجود حنيتين متقابلتين في الشرق والغرب. ولا شك أن المذبح كان يتوسط الحنية الشرقية الرئيسية.

بازيليكا مدينة سالونيك بشمال اليونان (شكل ٢٨١، ٢٨٢)

ترجع هذه البازيليكا إلى حوالي ٤٧٠م وهي أيضاً على الطراز البازيليكي لها من ناحية الغرب مدخل يتقدمه صالة عرضية تفصل بينها وبين المبنى نفسه ثلاث أبواب كبيرة.

يفصل الصالة الوسطى عن الجانبين صفان من الأعمدة تعلوها العقود التي تحمل أسفل السقف. ويعلو الصالات الجانبية صالات أخرى أو أروقة علوية للسيدات (Martorium).

كنيسة قسطنطين بمدينة بعلبك (شكل ٢٨٩)

وهي أيضاً على الطراز البازيليكي وترجع هي الأخرى إلى عصر قسطنطين نلاحظ وجود ثلاث حنايا في الغرب لكن من الصالة الرئيسية والأجنحة. وهناك ثلاثة أبواب في الشرق ومدخل أمامي صغير narthex يتوسط الفناء الخارجي.

الطرز البازيليكي في مصر خلال العصر البيزنطي

لوحظ في أغلب كنائس مصر العليا أن هناك نمط معين للمدخل العمومي للكنيسة، والذي غالباً ما يتكون إما من مدخل واحد أو ثلاثة مداخل، فالمدخل الواحد (المنفرد) قد يبدو النظام الأقدم للكنيسة، ولكن قد يؤدي إلى صالة أمامية، مدخل ذو ردهة، أما المداخل الثلاثة فهي قائمة على فتحات معقودة بسقوف نصف برميلية تمثل مدخل ذو أفنية، وهي ظاهرة تتسم بالتكيف البيئي الخاص بالمنطقة، فبعض الكنائس المصرية غير المتواجدة في الأديرة، كانت تستخدم تلك المداخل المنكسرة ذات الأفنية كنوع من حماية المصلين الذين يتوافدون على الكنيسة قبل أن تفتح، وهي ظاهرة محلية يمكن متابعتها في العمارة الريفية في مصر، ولكن لوحظ أن بعض تلك الواجهات ذات المداخل الثلاثة

قد يبدو عليها ظاهرة الاستعراض الفنى من زخارف وعقود مركبة تعلوها شرفات ومقاصير عقدية، مثل التى عثر عليها فى أديرة سوهاج. هذا النمط قد يكون مرتبطاً إلى حد ما بظاهرة أقواس النصر الرومانية، وإن كانت أساليب الزخارف والثراء الواضح فى مفهوم تنفيذها قد تختلف مع طرق تنفيذ بقية عمارة الدير، وهو ما يؤكد أن تلك الأديرة أو الكنائس كانت تتقبل معونات مالية أو مادية أو عبارة عن تنفيذ واجهة للكنيسة من بعض الأباطرة، وهى تتوقف على علاقة تلك الرهبان ومفهوم مذهبهم مع الإمبراطور والكنيسة البيزنطية، وبالتالي فمستوى الثراء الذى نجده فى المداخل العمومية قد يكون حالة استثنائية فرضت نفسها على عمارة المكان فى وقت معين.

مع أن البقايا الحقيقية لكنائس مصر القبطية قد تعود بدون شك إلى ما بعد الفتح العربى، إلا أنها - كما أشرنا من قبل - تفتقد الإحساس بالأصالة لما حدث بها من تعديلات وتغييرات معمارية أضاعت عنصر الأصالة بها، ويندرج تحت هذه العبارة كنائس عديدة التزمّت حتى الآن بالطابع المصرى الخاص الذى يتكون من البهو الخارجى المكشوف، الصحن أو الصالة الوسطى مع الجناحين المكونين للشكل البازيليكى، ثم الهيكل الأوسط الخاص بالشمامسة والمرتلين أثناء تلاوة القداس، وهو يرتفع عن سطح أرضية الصحن، هذا الهيكل الخشبي المزخرف يستخدم فى بعض الكنائس كحامل للأيقونات، يليه الهياكل الثلاثة التى يقع بداخلها المذبح ثم المدرج الرخامى الذى يتكون من أربع أو خمس درجات على شكل دائرى يعلو القبلة أو الحنية التى تصدر السيد المسيح فوق العرش. تلك هى السمات القبطية فى عمارة الكنائس والمستمرة حتى الآن.

ويتبقى لنا مكان المعمودية الخاصة بتعميد الأطفال أو المذنبين بعد توبتهم، وهى عادة ما كانت على شكل حوض من الرخام أو الحجر عميق مستدير الشكل، فى بعض الكنائس نجده فى البهو الخارجى للكنيسة، وفى البعض الآخر نجد له حجرة مستقلة فى الجهة الجنوبية للكنيسة زخرفت جدرانها بمناظر خاصة بمعمودية السيد المسيح. تلك العناصر المعمارية يمكن متابعتها فى كنائس المعلقة، وأبى سرجة، ومارجرس، القديسة بربارة، وكنيسة أبى سيفين، وكنائس دير أبى مينا، وهى كنائس لا تزال تباشر أعمالها الدينية والطقسية حتى الآن وهو ما يصعب مسألة تأصيلها تاريخياً.

كنيسة دير سانت كاترين بسيينا

تبدو بازيليك دير سانت كاترين نموذج متأخر من النماذج المعمارية الكنسية المبكرة في مصر (شكل ٢٨٣ - ٢٨٤)، المبنى منفذ على النظام البازيليكي المعدل أو المتطور للخدمة الخاصة، فجد الصالة مقسمة إلى ثلاثة أجزاء بصفين من الأعمدة كل صف به ست أعمدة، العمودان الأخيران تجاه الشرق قام بينهما حامل الأيقونات وهو عبارة عن هيكل خشبي يعرف (بالأيقونسطاس) (شكل ٢٨٥ - ٢٨٧)، ملامح تكوين الأيقونسطاس بين عمودين من أعمدة الصالة هو ابتكار معماري (تعديل) لخدمة الطقوس الدينية، يلي ذلك الحنية أو قدس الأقداس والذي صور عليه حادث التجلي الشهير للمسيح المصنوعة من الفسيفساء (شكل ٢٨٨)، تبدو الحنية غير بارزة من الخلف، تلك هي حدود النظام البازيليكي، ولكن نجد أنه نظراً للخدمة الطقسية المحددة فقد أضيف جناحان أو مجموعة من الحجرات الجانبية تقام داخل جناحي الصالة أو بجوارها وهي خاصة بالأواني المقدمة وهياكل لبعض القديسين الأوائل المكرسين بالكنيسة والدير، وبالتالي استغلت تلك المساحات لعمل حواجز حجرية أو خشبية لتكوين هياكل خاصة. تلك الظاهرة تبدو محيرة في العمارة الكنسية القبطية عقب الفتح العربي وقلة الموارد الاقتصادية، الأمر الذي أدى إلى حدوث إبداع معماري ضروري لخدمة الطقوس الدينية (شكل ٢٨٦).

ثانياً: الطراز المركزي أو المباني المركزية

The Centralized buildings

إذا كان في الطراز الأول "البازيليكي" تنتظم أجزاء الكنيسة على محور واحد طولى وتعدد فيه السقوف بين مسطحة أو قبوية أو مقببة، ففي الشكل أو الطراز المركزي فإن القبة هي العنصر السائد المركزي وهي النقطة الأساسية التي ينتظم حولها أجزاء الكنيسة، والجدير بالذكر أن العمارة البيزنطية قد تميزت واستمدت شهرتها

من تفوقها فى استخدام المقرنصات وبناء القباب وأروع مثال على ذلك كنيسة آيا صوفيا.

وكانت القبة تعلو أشكال عديدة من الكنائس إما:

- أ- كنائس دائرية.
- ب- كنائس مثلثة أو مضلعة.
- ج- كنائس مربعة.

أ- الكنائس الدائرية

انتشر استخدام المباني الدائرية لخدمة الدين الجديد منذ بداية القرن الرابع وحتى القرن السادس الميلادى، وقد اتخذت المباني الدينية الدائرية أشكالاً مختلفة تستند فيها القبة مباشرة على الجدران السفلية:

١- كنيسة القديسة كونستانزا فى روما St. Constanza Rome

(شكل ٢٩٠)

وهى أقدم الأمثلة على هذا الطراز من الكنائس حيث ترجع إلى ٣٢٤-٣٢٦م، وقد بنيت لتدفن فيها ابنة قنسطنطين حيث تتوسط الكنيسة صالة وسطى دائرية محاطة بأعمدة مصفوفة على شكل دائرى تعلوها عقود يملأ ما بين هذه العقود ليحمل الـ (Drum) السفلى للقبّة أو قاعدة القبّة. أما الأجنحة أو الصالات الجانبية فتأخذ أيضاً شكلاً دائرياً وسقفها على هيئة قبة مستمر.

كانت الإضاءة عن طريق فتحة كبيرة أعلى القبّة بالإضافة إلى فتحات أخرى فى قاعدة القبّة.

٢- كنيسة القديس سان جريجورى فى أرمينيا (شكل ٢٩١)

يرجع المبنى إلى ٦٤١م، وهو على نفس الطراز المركزى السابق حيث يتخذ المبنى الشكل الدائرى من الخارج وفى المنتصف نجد القبّة التى تعلو أربع دعائم Piers ضخمة فى الأربع جوانب تربط بينها أنصاف حنايا عددها أربعة.

وكان مركز المبنى هو القبة في المنتصف أما الصالات الجانبية فكانت محيطة بالقبة. المدخل مستطيل يقع في الشرق مع وجود ثلاث فتحات صغيرة حول المبنى.

٣- كنيسة بصرى بسوريا (شكل ٢٩٢)

يرجع المبنى إلى ٥١٢ - ٥١٣م ويبدو أن لمنطقة سوريا تأثيراً كبيراً على المبنى الدائرية، حيث نلاحظ تمكن المعمارين في بناء هذه المبانى. فالكنيسة أيضاً دائرية تزيناها بعض الحنايا الدائرية العميقة في الجوانب وحنايا أخرى مستطيلة ونصف دائرية في الجزء الواقع بين تلك الحنايا الكبيرة.

المدخل أيضاً يأخذ شكل حدوة حصان وتجاوره حجرات أخرى تستخدم لأغراض دينية متعددة.

أما مركز البناء وهى القبة فنجدها في كنيسة بصرى تركز على أربع دعائم سفلية تربط بينهما عقود نصف دائرية تحمل فوقها قاعدة القبة.

ب- المبانى أو الكنائس المثلثة

اتخذت بعض الكنائس الشكل المثلث من الخارج أما من الداخل فنجد مركز الكنيسة هو القبة ومن أمثلة تلك الكنائس:

١- كنيسة قنسطنطين في القدس (شكل ٢٩٣)

وهى الكنيسة التى أقامها قنسطنطين عند الكهف الذى يقال أنه مقر مولد سيدنا عيسى، ويرجع المبنى إلى ٣٢٧ - ٣٣٥م.

يتخذ المبنى من الخارج الشكل المثلث، يتقدمه المدخل المستطيل، ويتوسط المبنى شكل دائرى من الأعمدة التى تتوسط الكنيسة، والتى تحمل القبة فوقها، أما من الداخل فنجد الكهف الذى كان يحل محل المحراب. وكانت الممرات بين السور الخارجى والصالة الدائرية الداخلية (الصالة الوسطى) تقوم بمثابة الصالات الجانبية.

٢- كنيسة سان فيتال St. Vitale فى روما (شكل ٢٩٤ - ٢٩٥)

ترجع هذه الكنيسة إلى الفترة من ٥٢٦ - ٥٤٧ م وهي أيضاً تتبع طراز المباني المثلثة، فنجد الحائط الخارجى مثنى الشكل، يأخذ المدخل فيه شكل حدوة حصان عميقة تصل الحجرات الإضافية الخارجية إلى الصالة الوسطى. أما مركز الكنيسة فهو مثنى ويتكون من مجموعة من الدعامات المرصوفة بطريقة دائرية تحمل فوقها القبة تصل بين هذه الدعامات حنايا نصف دائرية تعطى اتساع أكبر للمصلين بالإضافة إلى مجال المبنى، وتنتشر النوافذ أعلى هذه المشكاوات أو الحنايا وأسفل القبة. تتخذ الصالات الجانبية التى تقع غرب المبنى الشكل الدائرى أو البيضاوى وتنتهى بحنايا نصف دائرية وكلها حجرات تستخدم لأغراض دينية متعددة (مكتبة - قاعة اجتماعات).

٣- كنيسة سان سيرجيوس وباخوس فى القسطنطينية (شكل ٢٩٦ - ٣٠٠)

ترجع هذه الكنيسة إلى الفترة من ٥٢٦ - ٥٣٧ م، ويعتبر هذا المبنى من المباني الدينية المشهورة بزخارفها المعمارية الفائقة فى الجمال. داخل سور مربع كبير نلاحظ التخطيط المثنى للكنيسة والذى يتخلله مجموعة من الحنايا النصف دائرية والمستطيلات الصغيرة. يتوسط المبنى الخارجى المثنى مبنى آخر أو مركز الكنيسة المثنى والذى تحوله الدعامات المبنية على حواف هذا المثنى والعقود التى تربط بينها إلى قاعدة (drum) دائرية تحمل القبة. يلاحظ أن الحنية الشرقية العميقة مضلعة الشكل، أما المدخل فهو عبارة عن صالتين مستطيلتين.

ج- الكنائس أو المباني المربعة

إلى جانب المباني المركزية المثلثة والدائرية أحياناً تكون الصالة الرئيسية أو صالة المركز مربعة الشكل وتعلوها أيضاً قبة. وكان هناك طريقتان مألوفتان لدى المهندس البيزنطى لتحويل المبنى المربع إلى قبة:

الطريقة الأولى: استخدام الـ Pendentives

حيث تقام عقود أعلى المبنى المربع تصل الأربعة أركان للمربع ثم يملأ الجزء الفارغ بينهما والذي يأخذ شكل المثلث المقلوب حتى يتحول المبنى من أعلى إلى الشكل الدائري الذي يسمح بوجود القبة.

وقد تطورت هذه الطريقة بعد ذلك فأصبحوا يضيفون حلقة دائرية أسفل القبة كهزمة وصل ما بين المقرنصات وقاعدة القبة، وكانت هذه الحلقة قليلة الارتفاع في البداية، ثم أصبحت أكثر ارتفاعاً مما سمح بإعطاء ضوء للقبة نفسها وبالتالي لإضاءة المكان من الداخل عن طريق فتح بعض النوافذ في هذه الحلقة.

وكان البناء عن طريق استخدام المقرنصات من أشهر طرق البناء البيزنطية. ومما لا شك فيه أن الرومان عرفوا استخدام المقرنصات ولكن ليس على مبانى مربعة وإن وجدت أمثلة في أماكن صغيرة وأمثلة غير ضخمة. ولكن المعمارى البيزنطى طور استخدام المقرنصات وبرع في استخدامها بل أصبحت المبانى ذات القباب المتعددة في المبنى الواحد من سمات العمارة البيزنطية وتعتبر كنيسة أياصوفيا أفضل مثال على ذلك.

الطريقة الثانية: استخدام الـ Squinches

وهى طريقة لتحويل المبنى المربع إلى شكل مثنى ثم يعلو هذا الأخير قبة، وكانت عبارة عن بناء أربعة عقود صغيرة في أركان أو جوانب المبنى الأربعة فيتحوّل المبنى إلى أربعة جوانب مبنية بالعقود يملأ ما بين هذه الجوانب والتي أخذت شكل مثنى فارغ بعد ذلك بصفوف منتظمة تأخذ الشكل الدائري من أعلى أو يسهل وضع الشكل الدائري أو القبة الدائرية عليه بعد ذلك.

وتشير جميع الأدلة أن هذا التقليد شرقى من منطقة فارس حيث عثر على أقدم الأمثلة في "قصر نيروز آباد" والذي يرجع إلى القرن الثالث الميلادى وانتشر بعد ذلك فى الحضارة الساسانية. وهناك رأى آخر لـ Strzygowski يرجع استخدام الـ Squinches فى بادئ الأمر إلى منطقة أرمينيا حيث استخدمت العوارض الخشبية فى

الأركان فيستحول المبنى إلى الشكل المثلث ومنها انتقلت إلى بلاد فارس وإن كانت الأمثلة على ذلك متأخرة.

ثالثاً: البازيليكات المقببة The Domed Basilica

من أفضل نتائج استخدام القبة هي امتزاجها مع النظام البازيليكي أو التخطيط البازيليكي. ويبدو أن الفكرة أول ما ظهرت كانت في آسيا الصغرى، حيث نجد في هذا الطراز الكنيسة طويلة على الطراز البازيليكي مع إضافة القبة أو القبو على صالاتها. ومن أمثلة هذه المباني أو الكنائس:

١ - كنيسة سانت إيريني St. Irene في القسطنطينية

(شكل ٣٠١ - ٣٠٤)

وهي على الطراز البازيليكي الضخم، فالمدخل عبارة عن خمس فتحات ضخمة يفصل بين كل منها حائط (Narthex) ثم يأتي الب (Esonarthex) الذي يأخذ الشكل المستطيل ويعلوه السقف على شكل قبو ثم الب Nave أو الصالة الرئيسية المربعة الشكل التي تعلوها قبة ثم الهيكل والجزء المقدس الذي يحتوي على حنية مضلعة الشكل.

نلاحظ هنا استخدام المقرنصات أو العقود والب Pendentives لحمل القباب.

٢ - كنيسة آيا صوفيا St. Sophia (شكل ٣٠٥ - ٣١١)

بدأ الإمبراطور جستنيان في بناء هذه الكنيسة عام ٥٣٢م واستغرق بنائها حوالي خمس سنوات حيث تم افتتاحها رسمياً عام ٥٣٧م.

لم يشأ جستنيان أن يبني كنيسة على الطراز المألوف بل كان دائماً يميل إلى ابتكار الجديد. فكلف المهندسين المعماريين Isidoros of Miletus و Athemius of Tracies ببناء هذا الصرح الديني الضخم، وكلاهما من آسيا الصغرى ويعد ذلك دليلاً

واضحاً على مدى تقدم دارسى البناء فى آسيا الصغرى فى عهد جستينيان بحيث لم يعد هناك ما يدعو إلى استدعاء مهندسون من روما لإقامة المباني البيزنطية.

✠ كان بناء كنيسة آيا صوفيا على الطراز البازيليكي المقبب أو الـ domed Basilica ويبلغ طول هذا المبنى الضخم ١٠٠ متر وارتفاع القبة ٥٥ متر أى أنها أعلى من قبة معبد البانثيون، ويبلغ قطر القبة ٣٠ متر.

وتعتبر قبة كنيسة آيا صوفيا رائعة الجمال والتطور فى ذلك الوقت فقد كانت قبة ضخمة ليس لها مثيل من قبل تبدو كأنها معلقة فى الهواء، وكان ذلك أمراً طبيعياً إلى حد بعيد فقد أصبح للمهندس البيزنطى القدرة والخبرة القديمة الواسعة والمعرفة لابتكار ما هو ملفت وجديد.

ويصف لنا المؤرخ بروكوبيوس Procopius وهو أحد مؤرخى عصر جستينيان أنه من شدة إعجاب جستينيان بالمبنى لم يطلق عليه اسم أى من القديسين بل أطلق عليه اسم "الحكمة الإلهية أو المقدسة" St. Sophia.

غير أنه بعد حوالى عشر سنوات فقط من إقامة المبنى تصدع الجزء الشرقى من المبنى نتيجة حدوث هزة أرضية فى إسطنبول وسقط جزء كبير من القبة الضخمة فأمر جستينيان بإعادة بنائها مرة أخرى بحيث أصبحت أكثر ارتفاعاً من السابقة، وقام بتدعيم الأساسات التى ترسو عليها القبة وهذه هى القبة التى مازالت قائمة حتى الآن، والتى استطاعت أن تصمد لكافة الأحداث منذ بنائها.

وقد استمرت الكنيسة فى الاستخدام كمركز للدين المسيحى لفترة طويلة حتى دخول الأتراك العثمانيين عام ١٤٥٣م القسطنطينية فتحولت إلى مسجد حتى بداية القرن العشرين حيث تحول المبنى إلى متحف حتى الآن.

وقد جمعت كنيسة آيا صوفيا العديد من الأفكار المعمارية التى كانت موجودة فى ذلك الوقت بل هى تعتبر قمة المعمار البيزنطى فى مجال البازيليكات.

فالكنيسة مستطيلة الشكل على الطراز البازيليكي بالإضافة إلى وجود القبة فى المنتصف على جزء مربع، إذن فهى كنيسة على الطراز Domed Basilica.

يستقدم المبنى الـ Atrium الضخم الأمامى المحاط بالـ Porticus من الثلاثة جوانب، ثم الـ Narthex والـ Esonarthex ثم الصالة الرئيسية Nave والصالات الجانبية الـ Aisles، ترسو فوق الصالة الرئيسية القبة الضخمة التى تستند على مبنى

مربع سفلى، أو كأنه عبارة عن دعائم ضخمة تحمل فوقها عقود كبيرة تحصر بينها المقرنصات أو الـ Pendentives التى تحمل قاعدة القبة. وتستند القبة من الشرق والغرب على أنصاف قباب ضخمة ترسو بدورها على عقود ودعائم سفلية تخفف الضغط على الحوائط. القبة من الداخل مغطاة بطبقة من الرصاص لحمايتها من العوامل الجوية، وكما سبق أن وضعنا تفتح فى أسفلها النوافذ للإضاءة. تقع الحنية فى الشرق أيضاً وهى مضلعة الشكل فى حين أن المعمودية فى الجنوب.

ويوجد بالفناء درج يؤدى إلى الطابق العلوى المخصص للسيدات. أضيف لهذا المركز الدينى بعد ذلك مجموعة من المباني الدينية الملحقة به والتي كانت تتصل بطريقة ما بالمبنى الرئيسى، فنجد مجموعة من الكنائس الصغيرة أو Chapels التى تحيط بالمبنى والعديد من الحجرات سواء كانت لرجال الدين أو لخدمة أغراض الصلاة.

وكان الاهتمام موجهاً نحو تجميل المبنى وزخرفته بدرجة كبيرة من الداخل وقد استغل جستيان جميع إمكانيات الإمبراطورية لزخرفة وتزيين المبنى فجاء كبير من الحوائط مغطى بأنواع من الرخام بأنواع وألوان متعددة، كما زينت السقوف بمناظر رائعة من الفرسكو والفسيفساء وبالرغم أن معظم المناظر قد غطيت فى العصر التركى بطبقات من الجبس ورسم فوقه زخارف هندسية والخط العربى إلا أن كثيراً من هذه الطبقات سقطت وظهرت المناظر القديمة أسفلها.

رابعاً: التخطيط الصليبي

هناك مجموعة من الكنائس البيزنطية اتخذت الشكل الصليبي فى تخطيطها الخارجى والصليب - كما أسلفنا القول - هو رمز مهم للديانة المسيحية. ويتكون هذا التخطيط من مدخل وفناء فى معظم الأحيان، ثم صالة طويلة Nave وجناحين Aisles جانبين تفصلهما عن الصالة الوسطى الأعمدة. تنتهى هذه الأعمدة

بصالة مستعرضة طويلة مستطيلة تمتد من الشمال إلى الجنوب يطلق عليها لفظ Transept، مع استمرار وجود الأعمدة أيضاً بداخلها التي تقسم كل ذراع منها إلى صالة وسطى داخلية وأذرع جانبية مع استمرار وجود الحنية الشرقية. ويكون الصليب حراً أحياناً أى بدون أى مباني محيطة به أو قد يحاط بمجموعة من المباني المختلفة حوله مثل كنيسة سان مارك في فينيسيا.

ويجب أن ننوه أنه نظراً لقدسية هذا التخطيط المعماري فكثيراً ما كان يستخدم لتكريم الشهداء والقديسين، بحيث يوجد أسفل المكان المقدس Presbetry مقبرة للدفن Martyrium، أى أن الكنيسة كانت تجمع بين كونها مقبرة بالإضافة إلى كونها بازيليكا على الطراز الصليبي.

وكما سبق القول فإن عصر جستنيان كان قمة في انطلاق العمارة البيزنطية وخاصة في استخدام القباء والمقرنصات بشكل مكثف، فنلاحظ في التخطيط الصليبي خمس قباب لتغطية سقف الكنيسة أو أذرع الصليب الأربعة. ومن أمثلة هذا التخطيط:

كنيسة الرسل في القسطنطينية (شكل ٣١٢)

كنيسة سان مارك في فينيسيا (شكل ٣١٣ - ٣١٧)

كنيسة سان فرونت في فرنسا (شكل ٣١٨)

كنيسة سان جون في إفسوس (شكل ٣١٩)

وقد انتشر في الشرق خاصة طراز متطور عن الطراز البازيليكي الصليبي وهو الـ Trefoil. وهو نفس الطراز السابق البازيليكي الصليبي ولكن نجد أن الصالات المكونة للـ Transepts في هذا الشكل تتحول إلى أنصاف دوائر أو ثلاثة محاريب كبيرة تأخذ شكل صليب.

وهذا الشكل معروف منذ العصر الروماني كما في Domos Augustana وأيضاً في Triclinum فيلا هادريان.

وقد استخدم في بداية الفن المسيحي في بناء أحواض التعميد والأضرحة ثم استخدم بعد ذلك في الكنائس الشرقية خاصة في فلسطين وسوريا ومصر والعراق وأيضاً في كنيسة بيت لحم. (شكل ٣٢٠)

وكانت هذه الحنايا الواسعة تساعد في حمل ثقل القبة التي تغطي الجزء المقدس هذا بالإضافة إلى أنه يعطى اتساع لمشاركة المصلين.

مما سبق يتضح أن الطراز الصليبي من أهم الطرز وأشهرها في بناء الكنائس ولكن يجب أن ننوه أنه بالرغم من التطور الذي حدث في العمارة البيزنطية وخاصة منذ عصر جستنيان إلا أننا نستطيع القول بأن العمارة البيزنطية عرفت بعض المدارس المحلية في أماكن متفرقة تشترك كلها في كثير من الصفات، ولكن حاول المهندسون أن يعطوا أو أن يضيفوا من شخصياتهم على هذه المباني فتتوعد أشكال المباني المعمارية، هذا بالإضافة إلى أن الحكومة المركزية لم تكن في معظم الأحيان من القوة بحيث تبسط نفوذها تماماً على الأقاليم المختلفة لا من الناحية السياسية ولا من الناحية الفنية مما أعطى الفرصة لكثير من المدارس والتطورات المحلية أن تنمو وتترعرع وإذا أضفنا إلى ذلك كله الخلافات الدينية المشهورة التي كانت قائمة في ذلك الوقت والتي كان لابد أن كان لها تأثير وإن كان غير مباشر على العمارة مثلاً وعلى أفرع الفن المختلفة.

ومنذ القرن السادس الميلادي عثرَ على مباني دينية أو كنائس دينية تتخذ أشكالاً أخرى — غير السابق الحديث عنها — فنجد:

الـ Tetraconch : بحيث نجد في هذا الشكل الكنيسة عبارة عن أربعة أضلاع نصف دائرية بحيث يكون الضلع الذي يستخدم كمحراب أقل قليلاً في بعض الأحيان وفي مراحل متقدمة عن الأضلاع الثلاثة الباقية، كما في الكنيسة الصغيرة في تونس.

خامساً: الكنائس ذات الطابع المختلط

أحياناً نجد أن الكنائس البيزنطية تتميز بوجود أكثر من طراز أو شكل معماري مختلط فيما بينها مثل اندماج الشكل الثماني مع الشكل الصليبي أو غيرهما.

فنجد في كنائس ما بعد القرن العاشر هذه الخاصية واضحة جداً وهذا أمر طبيعي فالمشاكل المعمارية كانت قد أزيلت معظمها ووصل التطور المعماري إلى درجة كبيرة، وظهر تمكن المهندس، كل ذلك ساهم في تكوين أو بناء هذا النوع من الكنائس

الضخمة التى كانت تجمع أكثر من طراز من شكل واحد أو تخطيط واحد فكنيسة القديسة صوفيا فى آسيا الصغرى تجمع بين الطراز البازيليكى والطراز الصليبي. وتجمع كنيسة الرسل فى سالونيك والتى ترجع إلى القرن الثالث عشر (شكل ٣٢١ ، ٣٢٢) تجمع ما بين الطراز المربع والبازيليكى. هذا بالإضافة إلى التطور الرائع فى استخدام الأسقف المقببة والمقبة والمقرنصات وغيره بحيث لا نجد جزء من الكنيسة غير مغطى بطريقة متطورة. أيضاً من أهم مميزات الكنائس فيما بعد القرن العاشر الميلادى الزخارف الخارجية التى تزين الحوائط الخارجية من الكنيسة بالإضافة إلى الألوان. وهذه الزخارف كلها ذات تأثير شرقى من أرمينيا وإن كانت هذه الظاهرة لم تلق قبولا كبيراً فى القسطنطينية بل انتشرت خارجها بصورة واضحة وأصبحت مألوفة.

أشكال الأسقف

كانت الكنائس تغطى فى العادة بثلاثة طرز من السقوف:
سقف خشبي - سقف على شكل القبر - سقف على شكل قبة. (شكل ٣٢٣)
السقف الخشبي: كانت الكنائس تغطى فيه بعوارض خشبية مأخوذة من جذوع الأشجار وكانت هذه العوارض ترتب على شكل مثلث رأسه إلى أعلى وقاعدته إلى أسفل وكان هذا السقف يغطى فقط الصالة الوسطى، أما بالنسبة للصالات الجانبية فقد كانت العوارض الخشبية توضع بوضع مائل وهذا النوع من السقوف كان يستخدم غالباً فى الغرب حيث تكثر الأشجار ولهذا فقد كان اقتصادياً فى تكاليفه مقارنة بالطرازين الآخرين وهما القبر والقبة إلا أن هذا السقف - بالرغم من ميزاته الاقتصادية - كان له بعض العيوب:

كان اتساع المبنى محدداً بطول العوارض نفسها وبالتالي أدى إلى الحد من اتساع الصالة الوسطى بحيث لا تتجاوز ١٥ متراً. حقيقة أنهم توصلوا إلى إيصال العوارض طولياً وكذلك استخدموا سيقان الأشجار ذات الطول الهائل إلا أن هذا لم يحل مشكلة اتساع الصالة الوسطى تماماً فبقى هذا الاتساع محدود.

كذلك أن عمل هذا السقف من الخشب كان يعرضه لعوامل التلف ومنها الحريق أو تسوس الأخشاب نفسها مما كان يؤدي إلى انهيار المبنى كله. السقف على شكل قبو: هذا النوع له قدرة على التحمل أكثر كما أنه غير معرض للحريق إلا أنه يتطلب دعائم أقوى من النوع السابق وبالتالي يسبب ضيق المساحة الداخلية من الصالات.

بالنسبة للكنائس ذات الصالة الواحدة فإن المشاكل التي كانت تقابل المهندسين المعماريين كانت ضئيلة فضغط القبو على الجدران الجانبية كان يقابله دعائم تعلوها عقود وكانت تلك الدعائم والعقود تحمل حافة القبو وهذا الطراز من الأسقف استخدم خاصة في الشرق.

تغطية الكنيسة بقبة ضخمة

كانت القبة (شكل ٣٢٤) فيما قبل تستند على دعائم ضخمة متصلة فيما بينها بواسطة عقود تحملها هذه الدعائم، ولذا فكانت القبة في الكنائس المسيحية الأولى تمثل تجارب آلاف السنين السابقة ففي السقف المخروطي الذي يعرف باسم كنز أثريوس Trespure of Atrius حيث كانت المساحة محدودة للغاية نظراً لاستخدامها قطع حجرية صغيرة موضوعة في صفوف مائلة إلى الداخل تدريجياً حتى يصلون إلى قمة المخروط.

ولقد تطورت شكل القبة واتخذت شكلها النهائي في المباني العامة من العالم الروماني ولعل من أجمل الأمثلة للقبة سقف معبد البانثيون حيث استندت القبة على حلقة دائرية واسعة استندت بدورها على عقود ومشكاوات ذات شكل نصف مستدير أو نصف مربع.

من المعروف أن قطر قبة البانثيون بلغ ٤٣ متر وإن كانت القبة في العمارة الرومانية عنصراً ثانوياً إلا أنها في العمارة المسيحية أصبحت عنصراً متحكماً في بقية أجزاء عمارة هذا المبنى أو ذاك، فأصبحت تتحكم في ضرورة وجود الدعائم أو الأعمدة وسلك الجدران ومشكاوات ودعائم أخرى ثانوية أو مساعدة. وكان بناء القبة يتطلب حل مشاكل فنية كثيرة من أولها:

صلة المادة المستخدمة فى البناء بالوزن نفسه بمعنى أن المادة الأقل ثقل تنتج قبة أكثر خفة لذلك كان بناء القبة من الأحجار سبب ضغط شديد على الجدران الحاملة لهذه القبة وبالتالي فقد كان يتطلب سمك أكبر فى الدعامات وفى الجدران الحاملة للقبة، لذلك نَوَّع المهندسون فى طريقة بناء القبة ذاتها فقد استخدموا أحياناً لبناء القبة قطع حجرية صغيرة مترابطة — بواسطة المونة — ولكنها مدعمة فيما بينها بصفوف من الطوب حتى يمكن أن تتماسك المجموعة كلها مع توزيع ضغط ثقل القبة فوق نقاط معينة.

وكان بناء القبة يتم بواسطة عناصر فخارية مثل استخدام أمفورات متداخلة الواحدة فى الأخرى على شكل حلقات ملتصقة بواسطة المونة وهى بهذا تعطى القبة شكلاً أكثر انسيابية فيما تتطلب دعامات أقل سمك من السابقة نظراً لأن القبة فى هذه الحالة تكون أخف وزن من سابقتها.

وعلى ذلك فإن العناصر المعمارية المستخدمة فى بناء القبة لابد وأن تتناسب مع ضغط القبة نفسها على قاعدة البناء وعلى أى الأحوال عندما يصبح سمك الجدران الجانبية غير كافى لتحمل ثقل أو ضغط لجأ المهندسون المعماريون إلى إضافة عناصر معمارية مختلفة لتقوية الجدران من الداخل والخارج حتى يمكنها تحمل ضغط القبة عليها.

وفى القباب الرومانية فضل المهندسون استخدام عناصر معمارية من خارج الجدران موضوعة بطريقة مدرجة من أسفل حتى تصل فى ارتفاعها تدريجياً إلى زاوية القبة من الخارج....

أما المهندسون المسيحيون فقد فضلوا تغطية القبة بغلاف خارجى أو تركها بدون غلاف مع تقويتها بدعامات قوية مثلما فى كنيسة القديسة صوفيا فى سالونيك وكذلك سانتا إيرينى وسان سرجيوس وسانتا صوفيا فى القسطنطينية.

وتكون مجموعة العقود التى تحمل القبة مع القبة نفسها وحدة واحدة ويجب أن ننوه هنا إلى الصعوبة التى قابلت المهندسين لتحويل المساحة المربعة أو المستطيلة أى ذات الزوايا المحددة إلى شكل دائرى تستند عليه القبة.

فى البداية حاول المهندسون وضع لوحة حجرية بارزة على شكل مثلث تقريباً فى زوايا المربع أو المستطيل وبالتالي تحويله إلى شكل دائرى كما فى كنائس سوريا إلا أن القبة فى هذه النماذج كانت مشوهة الشكل.

هناك طريقة أخرى أكثر تطوراً من الطريقة السابقة وهي بوضع عقود عند الزوايا لنفس الغرض أى لتحويل المربع إلى شكل دائرى مثلما ضريح قصر دقلديانوس وفي القصور الفارسية وفي كنيسة سان جيوفانى فى نابولى من القرن الخامس وكنائس سوريا والعراق والدير الأحمر فى مصر.

أما الطريقة المثلى لتحويل المربع إلى شكل دائرى فقد تمت عن طريق استخدام المقرنصات (عنصر معمارى مثلث الشكل مع قاعدة دائرية) وبالتالي حول الشكل المربع أو المستطيل إلى شكل مستدير.

ثم تطورت هذه الطريقة بعد ذلك فأصبحوا يضيفون حلقة كهزة وصل ما بين المقرنصات وقاعدة القبة، وكانت هذه الحلقة فى البداية قليلة الارتفاع ثم أصبحت بعد ذلك أكثر ارتفاعاً مما سمح بإعطاء ضوء للقبة نفسها وبالتالي لإضاءة المكان من الداخل.

هذه هى التطورات فى بناء القبة التى انتشرت سواء فى كنائس الشرق أو الغرب فى الكنائس الشرقية حيث استخدمت الأحجار فإن الدعامات استخدمت أكثر من الأعمدة وأحياناً استخدمت الأعمدة والدعامات بالتناوب لكى تسند العقود التى تحمل القباء.

أحياناً كانت واجهة الكنيسة محصورة بين برجين مستطيلين وأحياناً كانت توجد فى الواجهة بوابة ضخمة وأحياناً أخرى كان يوجد فى الواجهة قوس ضخمة محمول على دعامات وأحياناً كان يوجد على الجانبين الطولين مقصورات معقدة ونظراً لأن الكنائس الشرقية كانت تستخدم المواد البنائية الثقيلة لذلك فإنها لم تفصل الكنائس ذات المساحة الطولية نظراً لأن هذه الكنائس كانت سقوفها إما قباء أو قباب التى يسهل إرساءها فوق المساحات الدائرية أو المربعة أو المضلعة لذلك فضل فى الشرق كنائس النوع الثانى وأقصد به الكنيسة المركزية ولقد أدى هذا إلى نشأة الكنائس المختلطة التى أصبحت من أهم مميزات أشكال الكنائس البيزنطية.

الزخارف المعمارية

تميز الفن في القرن الخامس بالتأثيرات اليونانية الرومانية في المرحلة الأولى وهي تأثيرات كلاسيكية متأخرة. ثم أضيف إلى العمود رموز من المسيحية مثل الصليب. (شكل ٣٢٥، ٣٢٦)

المرحلة الثانية منذ اتخاذ الدين المسيحي ديناً رسمياً إلى عصر جستنيان، وهي فترة ازدهار الفن البيزنطي والقبطي.

المرحلة الثالثة بعد خلفاء جستنيان كانت بداية ضعف وتدهور في الفن وبعد ذلك تلى هذه الفترة فترة العصر الذهبي الثاني وهي فترة ازدهار مرة أخرى. واتسمت المرحلة الثانية منذ عصر جستنيان بالاهتمام بالدين الجديد ونشره وتحول بعض المباني الوثنية إلى الكنائس أو نقل بعض أجزاء هذه المباني القديمة والتي على الطراز اليوناني والروماني وهي الكنائس الجديدة.

وكان الفنان يميل إلى تنفيذ ما ألفه وتعود عليه قروناً طويلة حيث كانت العناصر اليونانية الرومانية في بداية الفن البيزنطي لا تزال تعيش بداخله فكان ينفذها لأنه تعود عليها وإن كنا نلاحظ في هذه الفترة في النصف الثاني من القرن الخامس ونتيجة لرسوخ الدين الجديد أضاف الفنان إلى هذه العناصر القديمة بعض الرموز المسيحية ومن أشهرها الصليب فوجد العمود في تلك الفترة المبكرة يتكون أحياناً من قطعة واحدة رخامية أو من الطوب وقد يكون ملتصقاً بالحائط المستقل على شكل دعامة.

أما العمود في فترة جستنيان وهي الفترة التي وصلت فيها الإمبراطورية البيزنطية إلى أوج عظمتها كما كان الإمبراطور نفسه محباً للتطور والابتكار كما رأينا في كنيسة أياصوفيا وسيرجيوس وباخوس. وأكبر دليل على تطور فن المعمار في هذه الفترة هو كيفية إبداع المهندسين في استخدام المقرنصات والقباب في تغطية المساحات المختلفة المربعة والمستطيلة والتي انتقلت بعد ذلك في عهد خلفائه إلى كافة أنحاء الإمبراطورية. وكان جستنيان من أكبر مشجعي الفنون عامة ليس فقط داخل العاصمة بل أيضاً شهد عصر جستنيان بناء العديد من الكنائس الرائعة الجمال مثل كنيسة سان فيتال St. Vitale في روما وسانت كاترين St. Katherine في سيناء، فالتجديدات

القليلة التي حدثت في القرن الخامس لا تقارن بما أحدثه جستنيان فلم يشهد الفن تطوراً كبيراً في فترة قصيرة مثلما حدث في النصف الأول من القرن السادس الميلادي فقد أرسى جستنيان قواعد فنية جديدة استمرت حتى نهاية الفن البيزنطي، وكان لها تأثيراً كبيراً على الفن البيزنطي حتى القرن الثالث عشر الميلادي. فمن أشهر الابتكارات التي أضافها جستنيان على بدن العمود تلوينه بالفريسكو حيث يغطي العمود كله بشخصية دينية ملونة، أو كان ينحت مجموعة من الزخارف الهندسية اللولبية على شكل مربعات بداخلها صليب أو فرعى لورق الأكانثوس الملتوى والمتداخل أو ينقسم العمود إلى عدة أجزاء يأخذ كل جزء منها زخارف مختلفة مثل زخرفة الزجاج أو زخرفة نباتية ولولبية متنوعة.

ترجع أشهر التيجان إلى ما بعد القرن السادس حيث استمرار الشكل الكورنثي مكوناً من ثلاث أوراق مشجرة بارزة للخارج للصف الأول والثاني مسطح على تاج العمود والثالث هو البارز للخارج. وكانت أوراق الأكانثوس كلها مسطحة على بدن التاج وأصبحت تشبه الحروف أكثر من الشكل الكورنثي القديم وقد يتوسط هذه الأوراق الكورنثية ما يشبه البرعم الصغير.

تيجان الأعمدة

كانت تيجان الأعمدة منتشرة في الفن البيزنطي ومتنوعة ونتيجة للتأثيرات المختلفة سواء اليونانية أو الرومانية أو الشرقية ولذلك جاء تنوع كبير جداً في أشكال التيجان على غير المؤلف في الفنون السابقة. (شكل ٣٢٧، ٣٢٨، ٣٢٩، ٣٣٠) بالنسبة للمرحلة الأولى كانت ورقة الأكانثوس Acanthos هي المسيطرة في تيجان الأعمدة وهذا تأثير تيجان الفن الروماني وقد استخدم في البداية نفس الشكل التاج الروماني، ثم بعد ذلك حدثت تطورات من أهمها:

- ١- في البداية سيطر التاج الروماني ولكن حدث اختلاف حيث أنه بدلاً من أن الثلاثة صفوف لورقة الـ Acanthos كانت مفتوحة للخارج فالآن أصبح الصف العلوي مفتوح للخارج والأسفل عنه أقل والأسفل والأخير ملتصق تماماً ببدن التاج .

- ٢- ظهر شكل المروحة حيث تكون ورقة الـ Acanthos ملتصقة ببطن التاج تماماً.
- ٣- الأوراق التى كانت ملتصقة على التاج أيضاً نلاحظ ظهور برعم وهو الذى تخرج منه ورقة الـ Acanthos. (شكل ٣٣١)
- ٤- ظهر شكل تاج يأخذ من أعلى شكل ورقة النخيل وهو خاص بمصر القبطية، مثلما نجد هذا الشكل فى بلاد أخرى فى الفن البيزنطى، وإن وجد يكون ذلك تأثيراً مصرياً.
- ٥- ظهرت به تيجان الجزء العلوى منها بصور حيوانات أو رموز مسيحية، والجزء السفلى عبارة عن صفائر مجدولة ببعضها.
- ٦- ظهرت أيضاً تيجان لأوراق الـ Acanthos وكأنها تدفعها الرياح فتظهر بصورة ملتوية.
- ٧- بعد ذلك تجردت ورقة الـ Acanthos وتطورت إلى أن أصبحت بالحجم الصغير ملتوية أجزاء منها إلى الداخل بحيث أننا لو نظرنا إلى التاج نشعر بأنها مجموعة من النقوب المتتالية .
- ٨- استمر الفنان فى تصغير ورقة الـ Acanthos فقسم التاج إلى أكثر من جزء فكان كل جزء يمثل أوراق نباتية بالتتابع مع أشكال لولبية.
- ٩- تحفر فيها أشكال ورود وصلبان.
- ١٠- ظهرت به تيجان على شكل السلة سميت بتيجان السلة أو الـ Basket.
- ١١- ظهرت لولبيات مختلفة تحفر فيها عناقيد عنب.

الجزء المحمول فوق الأعمدة Entablature

ظل الجزء الذى يعلو الأعمدة فى المباني المختلفة - سواء بيزنطية أو قبطية - من الناحية المعمارية على حاله القديم دون تغير ملحوظ سواء فى الحمال Architrave أو غيره من الأجزاء المعمارية المكونة للـ Entablature. (شكل ٣٣١)

الأفاريز

وهي الأجزاء التي تعلو الأعمدة وقد زودت بزخارف نباتية أو حيوانية أو هندسية متنوعة، تحت كل نوع عناصر مختلفة مكونة له فمن أبرز العناصر النباتية التي استخدمت على الأفاريز أوراق الـ *Acanthos* الرومانية التي أضاف إليها الفنان بعد ذلك أوراق العنب وعناقيد العنب.

أضاف الفنان أحياناً على زخرفة الأفاريز بعض العناصر الجديدة التي صورها بطريقة خشنة خالية من الجمال بالعمق كتصوير الحيوانات حول الفروع النباتية وأوراق العنب كمبانى حيث تأخذ العناصر الزخرفية النباتية أشكالاً لولبية متنوعة تحصر بداخلها حيوانات أحياناً وأحياناً أخرى بعض الأزهار والفواكه وأحياناً كانت تأخذ هذه اللولبيات أو الخامات شكل المسبحة أو حبات اللؤلؤ المتتابعة.

وإمعاناً في الزخارف الزائدة التي يتميز بها الفن المسيحي بوجه عام فلدينا مجموعة الأفاريز التي تتميز بزخارفها المتنوعة المتتابعة المختلفة مثل ورقة الـ *Acanthos* وورقة العنب المنحوت داخل دوائر متتالية بالإضافة إلى وجود أحد الرموز المسيحية كالصليب.

أما فيما يختص بالأشكال الزخرفية الهندسية فلدينا أفاريز نحتت عليها أشكالاً هندسية مثنى أو سداسية المضلاع أو مربعة احتوت بداخلها على زخارف نباتية مثل الزهرة أو احتوت على حيوان أو شكل آدمى أو صليب.

أحياناً كانت الوحدات الزخرفية المتباعدة الأشكال تصف رأسياً مثل الجدران والمائندر والأزهار، أوراق الكروم وعناقيد العنب، وزخرفة البيضة والسهم الرومانية، اللؤلؤ والصليبان وكلها في النهاية تعبر عن روح الفنان المسيحي التجريدية الزخرفية أو محاولة إضفاء هذه الروح على كل ما يتعامل معه من وحدات فنية متنوعة.

انصفت أيضاً روح الفنان في ملئ الفراغات في المنحوتات بنشر الوحدات سواء البيزنطية أو القبطية حيث اهتم الفنان بنشر الوحدات الزخرفية النباتية أو الهندسية أو الحيوانية على السطح بأكمله.

الواجهات المختلفة Pediment

لم تختلف الواجهات المثلثة فى الفترة الأولى للفن المسيحى كثيراً عن مثيلاتها فى العصور الكلاسيكية، ولكن لم يستمر هذا الشكل طويلاً بل لم يكن هو الشكل الوحيد الذى عرف فى الفن البيزنطى.

ظهر شكل آخر انفرج فيه المثلث من أعلى وابتعدت الجوانب عن بعضها وحفر بين ضلعيه قوس نصف دائرى صور عليه بعض المشاهد الأسطورية أو بعض الفروع النباتية، أما الواجهة نفسها فنحت ببعض النباتات المعروفة مثل ورقة الـ *Acanthos* أو زخرفة البيضة والسهم *Egg and dart* والزهرة *Rosette*.

ثم ظهرت بعد ذلك الواجهة المكسوة وزخرفها الفنان بموضوعات متنوعة منحوتة أو بزخرفة الصدف التى تعتبر من الموضوعات الشائعة فى الفن المسيحى بصفة عامة.

المشكاوات Niches

استخدمت المشكاوة فى العمارة المسيحية لغرض زخرفى أو دينى، وكان شكل المشكاوة عبارة عن مستطيل غائر نصف إسطوانى يحفه عمودان من الجانبين يتخذ من أعلى شكل نصف دائرى أو واجهة مثلثة فى منتصفها قوس نصف دائرى ومثلثان جانبيين.

تعتبر زخرفة الصدف من أكثر الزخارف شيوعاً وانتشاراً أعلى المشكاوات. وقد كانت تضاف إلى الصدف فيما بعد وفى عصور لاحقة زخارف نباتية متنوعة تحيط بها، بالإضافة إلى وجود الصليب فى منتصفها.

إلى جانب زخرفة الصدف زخرفت المشكاوات فى أحيان كثيرة بأوراق نباتية مثل ورق الغار والعنب، هذا بالإضافة إلى توسط بعض الموضوعات الأسطورية أعلى المشكاوات كصورة إحدى حوريات البحر وهى تمتطى حيواناً بحرياً.

كما يتضح الاتجاه الزخرفى الهندسى المبالغ فيه أعلى المشكاوات والمتمثل فى انتشار الزخارف الهندسية واللولبية والجدائل، والتى يتخللها أحياناً إحدى الرموز المسيحية، هذا بالإضافة إلى توسط آنية الحياة أعلى بعض المشكاوات والتى كانت من الموضوعات المحببة فى الفن البيزنطى.

مراجع الفصل الثامن

ملاحم العمارة البيزنطية

- Grossmann, P., Early Christian Architecture in the Nile Valley in (Coptic Art Culture), Cairo, (1990)3-16.;
- Severin, H., Frühchristliche Skulptur und Malerei in Ägypten, PKG, Suppl., I, Beat Bernk, SF CH.Frunk Fort, (1977), pp.23-30.
- Kotting, Der Frühchristliche Reliquienkult und die Bestattung in Kirchengaude, Koln, (1965),26-26.;C.M. Kaufmann, Die Menasstadt und des Nationiheileiligtum der altchristlichen Ägypter in der West - aleandrinischen. Wüste, 1,1 (1910)35-44.
- Grossmann, P., Abou Mina, Neunter Vorläufiger Bericht, kampagnen, (1977), MDAIK, 36 (1980),220-240.;
- Weitzmann, K., The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, the Icons ,Vol. I, From the Sixth to the tenth Century, Princeton, (1976),3-12, 45-52.;
- Henin, N.H., & Wuttman, M., Kellia l'ermitage Copte QR 195, IFAO, Le Caire, 2000, 5-8; P. Grossmann, Christliche Architektur in Ägypten, University of Karlsruhe, 2001, 10-19.
- Hirschfeld, Y., The early Byzantine monastery, BYZANTINISCHE ZEITSCHRIFT,94,1,2001,pp.312ff;
- Walthew, C.V., Roman Basilicas, CLASSICS IRELAND,1995 Volume 2, University College Dublin, Ireland, 11-20; Grossmann& Severing, Op-cit. (1982),30-33.
- Grossman, Mittelalterliche Langhauskuppelkirchen und verwandte Typen in Oberägypten, Glückstadt, (1982), 110-112
- Ward-Perkins, J.B., Studies in Roman and Early Christian Architecture, London, (1994), 447-468;
- Krautheimer, R., Three Christian Capitals: Topography and Politics, Berkeley and Los Angeles, (1983), 69-92;
- De Villard, M., Les Couvents Pres de Sohag, Deyr el-Abiad et Deyr el-Ahmar, Vol. II, Milan (1926), 35-45.

- Deichmann, F.W., Studien zur Architektur Konstantinopols, Baden- Baden, 1956.
- Demus, O., The Church of San Marco in Venice, History, Architecture, Sculpture, Washington, 1960.
- Forsyth, G.H., The Monastery of St.Catherine at Mount Sinai, Dop, 22, 1968.
- Mango, C., The Art of the Byzantine Empire 312-1453: Sources and Documents in the History of Art, Englewood N.J., 1972, 206 ff.
- Mango, C., Byzantine Architecture, New York, 1976.
- Hamilton, J.A., Byzantine Architecture and Decoration, London, 1934, revised ed. 1956.
- Simpson's History Architectural Development, vol. II, Early Christian Byzantine and Romanesque Architcutre, by Cecil Stewart, London, 1954.
- Swift, E.H., The Roman Sources of Christian Art, New York, 1951.
- Ward Perkins, J.B., The Italian element in late Roman and early Mediaeval Architecture, Proceedings of the British Academy, XXXIII, 1947.
- BUTLER, H.C., (ed. E. Baldwin Smith). Early Churches in Syria, Princeton, 1929.
- EBERSOLT, J., Monuments d'architecture Byzantine, Paris, 1934.
- Krautheimer, R., Early Christian and Byzantine Architecture, London, 1975.
- MACDONALD, W., Early Christian and Byzantine Architecture, New York, 1962.
- SCHNEIDER, A. M. Byzana – Vorarbeiten zur Topographie und Archäologie der Stadt (Istanbuler forschungen, VIII). Berlin, 1936.
- SETTON, K.M., Christian Attitude towards the emperor in the Fourth Century, New York, 1941.

الفصل التاسع

التصوير الجدارى والفسيفساء فى الفن البيزنطى

أولاً: التصوير الجدارى فى الفن البيزنطى

تحدثنا فيما سبق عن صناعة الصور الجدارية عبر العصور وبصفة خاصة فى العصر الرومانى وبداية العصر المسيحى المبكر، بداية من هذه المرحلة، يمكن أن نرصد الارتباط الوثيق الذى تم بين فن التصوير الجدارى وبين العمارة، حيث صار استخدام اللون فى العمارة حتى فى أبسط صوره كطلاء الجدران أو كسوة القباب أو الأفاريز، يؤدى إلى طبيعة خاصة للشكل المعمارى، تعكس مفاهيم وأساليب خاصة بأبعاد ونسب الأماكن المحددة بالجدران والأسقف وغيرها. كما أن تطور استخدام التصوير الجدارى بعد ذلك واكب أختلاف المستوى الاقتصادى والاجتماعى للجماعات المسيحية الجديدة بما يخدم تطور عقيدتها وطقوسها، فقد تحول مفهوم طلاء الجدران من مجرد تغطية بسيطة للجدران والأسقف، إلى تصوير وحدات زخرفية بسيطة ثم معقدة، إلى تصوير موضوعات دينية واجتماعية وأخلاقية أسهمت فى بناء ثقافة مميزة لهذا العصر.

أيضاً كان للتصوير الجدارى فى هذا المجال إمكانيات خاصة بالمقارنة بالفنون الأخرى، فهو إن افترقت القدرة على التعبير عن الأبعاد مثل العمارة، أو إبراز العمق والتجسيد مثل النحت، إلا أنه كان يمتلك القدرة على إبراز العناصر الجمالية والموضوعية فى إطار سهل ومبسط، والجمع بين خصائص النحت والعمارة بفضل ما يملكه الفنان المصور من مهارة المحاكاة.

وقد أشرنا فيما سبق أهمية الصورة الجدارية في الفن القبطي ودورها في تنمية وتثبيت العقيدة في مصر، وهو الأمر الذي أدى إلى انتشار هذه النوعية من الفن في مصر بالمقارنة بولايات رومانية أخرى، فقد واكب هذا الفن طبيعة المجتمع وظروفه الاقتصادية والمناخية وغيرها من الظروف التي ثبتت انتشار الصور الجدارية عن الفسيفساء مثلاً في مصر. ولكن من ناحية أخرى نجد أن التصوير الجداري لم يكن منتشراً في الفن البيزنطي بنفس الصورة التي كان عليها في الفن القبطي، وربما يرجع ذلك لاختلاف الظروف الاقتصادية والاجتماعية وكذلك السياسية التي أسهمت في انتشار الفسيفساء في الفن البيزنطي على حساب الصور الجدارية.

وعلى الرغم من ذلك فقد كان فن الفسيفساء نموذجاً متطوراً وتكنولوجيا منبثقا من الصورة الجدارية، فهما يؤثران بنفس التأثير على المشاهد الذي يتعامل مع اللوحة الفنية إما من الناحية الجمالية أو الدينية، لكن النتيجة النهائية كانت متشابهة إلى حد بعيد، وبالطبع كان معظم الفنانين الذين قاموا بتنفيذ قطع الفسيفساء قد قاموا برسم تلك اللوحات الجدارية في تصميمات خطية ملونه قبل تنفيذها بطريقة الفسيفساء.

ومن الصعب تحديد مراحل فنية تاريخية لمناقشة فن التصوير الجداري في العصر البيزنطي، وهو الأمر الذي يرجع إلى خصوصية هذه النوعية من الفنون والخاضعة كما أشرنا إلى مفهوم محلي طبقاً للأماكن والموارد المادية التي تحدد سبل انتشارها وأزدهارها أو تدهورها، لذلك يفضل أن يناقش الفن البيزنطي بروية جغرافية منفصلة حتى يواكب محلية الفن، مع الأخذ في الاعتبار أن هناك أساليب فنية أخذت طابع العالمية من ناحية التأثير والتأثر يجب ألا تغفل في المناقشة.

وفى الواقع فإن التصوير الجداري في الفن البيزنطي فيما عدا أزدهاره في مصر، فقد انتشر في بعض المناطق الأخرى مثل سوريا، إيطاليا، وكبادوكيا أرمينيا، وشبه جزيرة البلقان، ثم تحول في تطور جديد في روسيا ويوغسلافيا فيما بعد القرن التاسع الميلادي.

التصوير الجداري المسيحي في روما

مما لا شك فيه أن الصور الجدارية البيزنطية ذات الطابع الديني المبكر قد استوحت موضوعاتها من نوعين أساسيين، إما موضوعات مستوحاة من العهد القديم

(السترة) أو موضوعات مستوحاة من العهد الجديد (الإنجيل)، فضلاً عن وجود جانب تأثيرى هام من قبل الديانات الوثنية لا يجب أن نغفله حيث كان له تأثير كبير فى الموضوعات البيزنطية فى الفترة المبكرة. أيضاً من أهم وسائل المعرفة والنقل كانت مستوحاة من (المخطوطات الموضحة بالرسوم)، حيث كانت وسيلة لمعرفة امتداد هذه التأثيرات، بالإضافة إلى صور الأيقونات التى كانت موجودة بالمباني الدينية كانت بمثابة مصدر إلهام للفنانين، لذلك نجد أن الرسم الجدارى كان يتأثر إلى حد ما بتطور العقيدة وأساليب ممارستها المختلفة من إقليم إلى آخر حسب ظروف المجتمع وقرائه. ولكن يجب الإشارة إلى أن هذا الأسلوب التصويرى ليس هو الوحيد الذى كان متاحاً أمام الفنانين المسيحيين، فمع مرور الوقت نجدهم قد اتبعوا للتصوير الواقعى وأهملوا بعض الشئ النقل المنصوص، ونجد أن الأشكال قد صورت فى صورة واقعية تواكب الحياة المعاصرة، وفى تلك الأمثلة نلاحظ أن انتباه الفنانين كان مركز على الشخصيات المصورة وكان الفنان لا يعير الكثير من الانتباه إلى الخلفيات، ويجب الأخذ فى الاعتبار أنه يوجد اتجاه قوى قد وجه للرمزية وتصوير رموز الفن المسيحى وهذا الاتجاه جاء فى صورة واضحة عن غير المعتاد وطبقاً لهذا الأسلوب المتبع فنجد الأسماك والطيور والحيوانات كان لها بريق عند تصويرها وذلك لكى ينقلوا بعض الأفكار العميقة إلى الناظر إليها فنجد على سبيل المثال (الطاووس) وهو يعد من الأمثلة الشائعة التى تم استخدامها وذلك لأنه كائن حى جسده غير قابل للفساد وإن كان يرمز لشئ فهو يرمز إلى قيامة السيد المسيح من الأموات، وايضاً استخدموا رمز الحمامة وهى تعد كرمز للسلام، ومن الأمثلة الأخرى أيضاً استخدام رمز (السكة) وذلك لأن معناها فى اللغة اليونانية (ixous) وهى بمعنى السيد المسيح وذلك لأنها وردت فى جملة يونانية ترجمتها: (السيد المسيح ابن الله المخلص).

نجد أن أمثلة الفن المسيحى الخالص، قد صورت على جدران مقابر روما وذلك التصوير على مقصور على طبقة من الأفراد صغيرة نسبياً، ومن الملاحظ أن تلك الرسومات قد نفذها فنانون قليلو الخبرة وكانوا يعملوا على إبراز طاقتهم بصورة كبيرة لكننا نجد هذه الرسومات ينقصها الجاذبية والبريق الفنى، من خلال تصوير الأشخاص أو الحيوانات ونجد أن هؤلاء الفنانين قد عبروا عن أنفسهم بصورة واضحة وفى بعض الأحيان تكون تلك الرسومات جميلة.

من الموضوعات المصورة في المقابر الرومانية المبكرة في روما، نجد صورة للسيدة العذراء والسيد المسيح في مقبرة (Via Nomentana) (شكل ٣٣٢) التي ترجع إلى القرن الرابع، ومن الملاحظ أن ملامح الوجه مصور بطريقة صارمة، ويوجد خلف السيدة العذراء بعض الأشكال من المحتمل أن تكون حروف أو رموز. أيضاً من كنيسة (القديس كليمنت) (San. Clement) (شكل ٣٣٣) في روما نجد رسم جداري للسيدة العذراء وهي تحمل السيد المسيح (شكل ٣٣٤)، واللامح هنا كانت أكثر تعبيراً ونعومة عن الرسم الماضى ونجد أن حول رأسها مصورة هالة من النور والتي لم تتواجد في الصورة الماضية.

بينما نجد ملامح مختلفة في صورة كنيسة (القديس إرمينت) (San. Ermente)، حيث نلاحظ هنا ضخامة التصوير فالسيدة العذراء مصورة بطريقة ضخمة جداً، وبجوارها شخصين من المحتمل أن يكونوا ملائكة أو اثنين من الرسل، والصورة ترجع إلى القرن الثامن الميلادي.

هناك رسم جداري من كنيسة السيدة العذراء الأثرية بروما St.Maria Antiqua وتصور القديس اندراوس St. Andrew (شكل ٣٣٥) وهي ترجع إلى القرن السابع أو الثامن الميلادي، القديس مصور على هيئة شخص كبير السن، ويحمل اتجاهها نحو الواقعية وذلك من حيث ظهور التعبيرات النفسية على الوجه وظهور التجاعيد بالوجه، وهو مصور بلحية وشعر طويل قليلاً، وعلى هيئة الفلاسفة الكلاسيكيين.

وتجدر الإشارة هنا إلى مشاهد كثيرة من الإنجيل قد صورت على جدران الكنائس، ونجد أن الرسومات الجدارية أخذت تقلد الأيقونات في تلك الفترة بصورة دقيقة من حيث الموضوع والشخصيات المصورة والسمات العامة. وفي بعض الأحيان نجد الرسومات تتخذ خط التصوير الكلاسيكي، ولكن في أوقات أخرى نجدها تتخذ خطاً مغايراً تماماً وجديد يعبر عن واقعية شديدة، وهذا إن دل على شيء فهو يدل على إبداع عقل الفنان نفسه وتصوير أسلوبه بصورة كاملة. ونتيجة لذلك نجد أن التصوير الجداري في روما قد تأثر باتجاهين أساسيين:

١. الاتجاه الأول: التأثير بالأسلوب الكلاسيكي بصورة كبيرة وتصوير الأشخاص حسب الخطوط والمقاييس الكلاسيكية إلى حد بعيد وظهور بعض الرموز

الكلاسيكية بالكنيسة المسيحية، عدد كبير من الأشخاص صوروا على هيئة الفلاسفة الكلاسيكيين.

٢. الاتجاه الثانى: البعد التام عن المرحلة الكلاسيكية، والأنغماس فى الواقعية، وظهور ابداعات الفنانين أنفسهم لخلق اتجاه جديد فى الرسم الجدارى بعيد عن أى تأثير باى مرحلة، وحتى إن كان يأتى هذا الاتجاه بصورة غير متقنة ولكنه يعتبر إضافة جديدة لفن الرسم الجدارى فى تلك المرحلة التى يمر بها.

التصوير الجدارى فى سوريا

عملت سوريا — التى تعد محطة هامة بين الشرق والغرب — على خلط الأسلوبين السابقين وحققت تقدماً كبيراً قبل ظهور المسيحية وبصفة خاصة تلك الصور المرتبطة بالعقيدة اليهودية فى دور أوروبوس التى ترجع إلى القرنين الثانى والثالث الميلادى، حيث كشف عن مجموعة من الرسوم الجدارية مرتبطة بالعقيدة اليهودية ومستوحاة من نصوص العهد القديم، وهى تمثل صور مختلفة من حياة بعض الأنبياء اليهود والقصص الدينية المتعلقة بتطور العقيدة عبر العصور، ومن أشهر تلك الصور اضحية أبراهيم، وفلك موسى، والفتيان الثلاثة فى النار، وغيرها من الموضوعات الدينية. ولكن أهمية تلك الرسومات الجدارية فى الفن المسيحى أنها كانت المقياس الذى تأثر به فى الرسم الجدارى المسيحى وبصفة خاصة المتعلقة بالصور الدينية وصور أنبياء العهد القديم، كما أنه أثر من ناحية الأسلوب الفنى فى وضع قواعد أولية وخطية تستخدم فى تصوير تلك المشاهد الدينية، نتعرف على ذلك بصورة أكبر من خلال الفن الدينى. الذى يعد من أهم خصائص الفن البيزنطى.

من ناحية أخرى نجد أن الرسومات الجدارية ذات الطابع المسيحى فى سوريا ترجع إلى فترات مبكرة، حيث نجد تلك الرسومات فى كنيسة فى (دورا Dura) والتى ترجع إلى سنة ٢٥٠م (شكل ٣٣٦)، وكان منظر الراعى الصالح الذى يبحث عن الخروف الضال ويضمه لبقية القطيع من أهم المشاهد الباقية، هذا بالإضافة إلى صور لبعض معجزات السيد المسيح.

نجد أن الأسلوب الفنى لصور (السيد المسيح) فى تلك الصورة المبكرة فى سوريا جاءت مغايرة تماماً عما ظهر عند تصويره على جدران المقابر الرومانية المنحوتة،

فمن خصائص تلك المناظر المصورة على جدران كنيسة (Dura)، تصوير السيد المسيح بطريقة أمامية. المنظر المصور شامل كل التفاصيل، استخدام الألوان الباردة والملفتة للنظر، الصورة مليئة بالحياة ولها تأثير مباشر على المشاهد.

أيضاً في سوريا برز الأسلوب التصويري الأيقوني المأخوذة من (الكتاب المقدس)، (شكل ٣٣٧) وتعد سوريا مدرسة متقدمة في هذا الفن منذ القرن الثالث الميلادي، ومن الأمثلة التي صورت مشاهد من (الأنجيل)، رسم جداري يرجع إلى كنيسة موجودة في (دورا Dura) في سوريا مصور عليها أحد مشاهد الكتاب المقدس ومعجزات السيد المسيح، حيث مصور في تلك المثال السيد المسيح يشفي المفلوج. كذلك يوجد في بعض الأقاليم السورية الغربية مواقع أثرية عثر فيها على بعض بقايا لوحات جدارية ولكن نجدها لا تمثل شكلاً معيناً أو لها هدف معين حيث نجد بعضها مصور عليها صلبان والتي عرفت من هيرا Hira و(سامرا Sammara)، وبعض المناطق الأخرى في القرن الثامن والتاسع الميلادي.

كان للفن الدنيوي دوراً أيضاً في العصر البيزنطي فهو لم يندثر، ونجده موجود في سوريا في قصر بصحاري (Kuseir Amra) (قصير عمرة) في الفترة الواقعة بين (٢٧٤ - ٧٤٣م)، مما يعطينا بعض الأفكار عن سمات الفن التي كانت منتشرة في القرن الثامن الميلادي، ونجد حتى أنه في هذه الفترة انتشرت عناصر الفن الهلينيستي قد انتشرت بصورة كبيرة وأصبحت هي المسيطرة على الفن بدلاً من الأسلوب الفارسي ومن أهم الأمثلة على تلك، لوحة جدارية من صحراء (Kuseir Amra) في سوريا، مصور عليها شكل نسائي أي شكل سيدة وتلك اللوحة ترجع إلى سنة (٧٢٤ - ٧٤٣م). هكذا نجد أن الفن في سوريا قد اتخذ اتجاهات عديدة، واتبع أساليب فنية كثيرة ومتعددة، وأثرت فيه أيضاً حضارات كثيرة، فنجد التأثير الهلينيستي واضحاً في الفن بسوريا من خلال تصوير الأشخاص وأساليب تصوير ملابسهم ووقوفهم والخلفيات المعمارية والأشكال الحيوانية، وبعض التغيرات التي اكتسبتها الخلفيات، الوقفة الأمامية وأفراد المشهد الرئيسي أخذوا حجماً كبيراً عن الأشخاص الثانوية. كذلك تألق في سوريا الاتجاه الزخرفي حيث ظهر بوضوح في المجمع اليهودي وفي الرسوم الجدارية المصورة به. كما كان للاتجاه الفارسي دوراً أساسياً في

الطابع الأسطوري وبعض التأثيرات الفنية التي لعبت دوراً في تكوين الرسم الجداري السوري.

التصوير الجداري في كبادوكيا Cappadocia

مما لا شك فيه أن المنطقة الشمالية الشرقية قد فقدت قدراً عظيماً من بقايا الصور الجدارية التي تم إنجازها في فترة القرن الثامن والتاسع الميلادي نتيجة الاتجاه نحو تدمير الأيقونات في الفترة ما بين ٧٢٦-٨٤٣م، ولكن بقايا تلك الفترة قد وجدت في كبادوكيا Cappadocia، وهي مناطق حوت مجموعة من الأديرة الرهبانية المقدسة هناك، والتي احتوت على مجموعة جدارية تعد من أهم وأروع الصور الجدارية في الفن البيزنطي على الإطلاق، وترجع أهمية تلك الرسوم الجدارية في أنها تسجل واقع ديني للممارسات العقائدية في تلك الفترة وبأسلوب واقعي ومحلية شديدة مغلفة بطابع الفن البيزنطي بصفة عامة. ومن الملاحظ إن فنانين تلك الفترة قدموا أعمالاً مميزة مثل تحمل إبداعتهم الذاتية التي تخدم الدين والعقيدة الممارسة فيه.

يرجع الرسم الجداري الرهباني الموجود في كبادوكيا إلى الفترة الواقعة بين القرن التاسع والقرن الحادي عشر الميلادي، وهي رسومات عثر على أغلبها في الكنائس الصغيرة المبنية في الصخر، بالإضافة إلى مجموعات من هذه الرسومات الجدارية عثر عليها في الكنائس الكبيرة. ومن الواضح إن الديانة المسيحية قد تأثرت قليلاً بفترة حظر الأيقونات، ولكننا نجد أنه في المحيط الرهباني كان ضد ظهور هذه الفكرة، فقد كانت مدينة (كبادوكيا) من المدن البعيدة عن المدن التي تأثرت بهذا الأمر الرسمي مما سمح لها بظهور الرسم الجداري به. كما نجد إن نساكاً لأديرة في كبادوكيا، استمروا في تزيين كنائسهم من غير خوف، فقد خدم ذلك في حفظ الأعمال الدينية، وأغلبية الرسومات الجدارية تقريباً في حالة جيدة، وأدى ذلك إلى ذبح صيتهم، حيث إن دراسة الفن هناك يمكن أن تتم بدون إجراء رحلات استكشافية أو بدون مشاهدة الأصل. أقدم تلك الرسومات ترجع إلى القرن الثامن الميلادي، (شكل ٣٣٩، ٣٤٠، ٣٤١) وهي لوحات مزخرفة بصورة تامة، وترجع إلى فترة سيادة الأيقونات وانتشارها في الكنائس. ومن الأمثلة على تلك الكنائس الموجودة في كبادوكيا، ذلك المثال من كنيسة جورمي Göreme في كبادوكيا، مصور على جدران تلك الكنيسة رسومات جدارية،

من المحتمل أنها نفذت في فترة ازدهار الأيقونية في الديانة المسيحية حيث ترجع إلى القرن الثامن الميلادي.

ونجد إن ذوق النساك الموجود في كبادوكيا منعكس تماماً من خلال اللوحات التي صورت، وجاء أسلوبهم في تصوير اللوحات غير مألوف، حيث يصور عدة مشاهد مشكوك في صحتها أو مشاهد طويلة جداً، ويصور أيضاً حلقات معقدة من الأنجيل، وهذه المشاهد تتلو الواحدة الأخرى على هيئة أفريز، ونجد إن الرهبان حاولوا إن يصوروا معجزات أو مشاهد من الإنجيل بصورة واضحة وذلك لكي يفهما المتعبدين، وكان ذلك هدفهم من تلك المشاهد، بالإضافة إلى أن هذه المشاهد كانت تخدم العقيدة المسيحية، فهي يمكن أن يفهما أى مصلى بهذه الكنائس بدون أى عناء، لذلك نجدهم قد ركزوا على إخراج رسومات جدارية جميلة تصور أهم المشاهد التي وردت بالإنجيل، وتلك كانت وسيلة هامة لتزيين الجدران المحيطة بهم. ويوجد بعض الأمثلة المبكرة لذلك في العديد من المناطق مثل Kliliclar ، Peristrema Vally وهذه الأمثلة ترجع إلى منتصف القرن العاشر، وهي تعد من أفضل الأمثلة التي تصور لنا الديانة المسيحية، ونجد إن مجموعة كاملة منها لا تزال موجودة هناك وفي حالة جيدة، ونجدها تصور الأحداث الموجودة بالإنجيل بأسلوب روائي.

نجد ان التصوير الجداري في كبادوكيا اتخذ اتجاهات خاصة، فنجد الرسم الجداري جاء بصورة مميزة من أى منطقة أخرى، فنجد ان اتجاهات الفنانين الذين قاموا بتصوير تلك اللوحات ورسمها، كانت تحت إشراف فكر ديني فقد كانوا يعملون تحت إشراف مجموعة من النساك. كما ظهر هذا الفن بوضوح وازدهر في فترة ما بين القرن التاسع والقرن الحادي عشر الميلادي ولم تؤثر حركة اللايقونية على الفن في هذه المنطقة ، وذلك لبعد كبادوكيا عن محيط تنفيذ هذا الحظر على الأيقونات، وأيضاً لأن نساك تلك الكنائس والأديرة كانوا ضد هذه الفكرة، مما سمح لنا بمعرفة الفن في هذه الفترة حيث تأثرت الكثير من المدن الكبرى بهذه الحركة التي تتجه إلى منع الأيقونات.

الرسم الجدارى فى آرمينيا وبعض المناطق الأخرى

كان لفن النساك دوراً بارزاً فى تطوير فن العالم البيزنطى، وكان هذا الفن ينتمى إلى آسيا الصغرى، فنجد تأثيره قد تخلل إلى جنوب إيطاليا إلى حد أنه انتشر فى تزيين الكنائس الكبيرة بنفس النقوش التى زينت بها الكنائس الصغيرة المبنية فى الصخر التى كانت منتشرة فى مناطق ظهور فن النساك، ونجد إن أسلوب التصوير الواقعى فى الرسم الجدارى قد انتشر فى فسيساء بلاد اليونان.

ونجد إن الاتجاه المعاكس لهذا التأثير هو الاتجاه إلى الطبيعية أكثر من الجوهريّة، ونرى ذلك واضحاً بصورة أكثر فى المخطوطات السورية التى ترجع إلى القرن الثالث عشر الميلادى، فنجد أنها كانت على اتصال وثيق بتلك المناطق الموجودة فى كبادوكيا والأمتلة القليلة للرسومات الجدارية قد وجدت فى آرمينيا Armenia حيث نجدها قد اتبعت نفس الأسلوب ولكن الأسلوب المحلى ظهر بقوة وتطور فى القرن الثانى عشر والثالث عشر الميلادى. وأصبح الاختلاف أكثر وضوحاً لأننا نجد الأرمنيين قد غيروا فى الأسلوب اليونانى فى كتابة الأسماء والنقوش والعناوين على الأشخاص والمشاهد. والأكثر أهمية من ذلك تلك الرسومات الجدارية الموجودة فى: Teko ، Thalish ، Ani ، Achthamar فقد يظهر من خلال الرسومات الجدارية لتلك الكنائس والتى ترجع إلى القرن الحادى عشر الميلادى أسلوباً جديداً فى الفن التصويرى ينم عن واقعية شديدة ومحاولة لتركيب مجموعة من الأساليب المختلفة والمختلطة فى أسلوب واحد، وتلك الرسومات يمكن العثور عليها فى كنيسة Tigrane Honentz فى (Ani) والتى ترجع لسنة ١٢١٥م (شكل ٣٤٢) وكذلك فى كنيسة St. Panteleimen فى مقدونيا وترجع إلى ١١٦٤م. (شكل ٣٤٣-٣٤٥).

ولدينا معلومات توضح إن الفنانين الأرمنين قد عملوا لفترة فى سواهج فى مصر، لكن المعلومات التى توجد لدينا عن الفن فى آرمينيا فى العالم البيزنطى قليلة ولا توضح لنا خصائص ومميزات هذا الفن. ومن المعروف إن أسلوب النساك الأرمن فى الرسم الجدارى كان له بعض التأثيرات فى بلاد اليونان، ويوجد أمثلة على ذلك فى أماكن مختلفة التى ترجع إلى القرن الحادى عشر مثل (القبو) الموجود فى (Hosias Lukas).

المرحلة الثانية من الفن البيزنطى

تبدأ المرحلة الثانية من الفن البيزنطى مع حلول القرن الثانى عشر الميلادى، حيث تطورت فيه الأشكال والأشخاص بصورة كبيرة، فنجد خصائص تلك المرحلة الفنية فى مناطق عديدة مثل نيرز Nerez، مقدونيا Macdonia، Russia روسيا، Balkans البلقان، Yugoslavia يوغوسلافية، (شكل ٣٤٦-٣٥٠) حيث يتضح من خلال أعمالها الفنية أهم خصائص تلك النهضة الفنية الثانية للفن البيزنطى وتلك المميزات هى:

- استخدام أفكار جديدة فى الفن والعمل على تصويرها.
- يتميز المشهد المصور بالرقّة واللينة فى التصوير.
- تتميز المشاهد المصورة أن يكون الهدف منها هو جوهر المشهد نفسه.
- العمل على إظهار المشاعر الداخلية للأشخاص المصورين.
- بعض الرسوم الجدارية التى جاءت فى القرن الخامس عشر الميلادى، كانت أيضاً غير ناضجة، ولكنها مصورة بطريقة مميزة.
- أصبح الفن يتجه إلى الاتجاه الأكاديمى.
- تفجرت فى تلك المرحلة الفنية طاقات وإبداعات الفنانين.
- عمل الفنانون عملوا على إبراز الضوء فى المشاهد المصورة.
- استخدام الألوان البارقة فى تنفيذ الرسوم الجدارية.
- بعض الأعمال التى نفذت كانت قد نفذت على أيدى معلمين يونانيين كان لهم اتصال بالعاصمة.
- طرأ على الأسلوب الفنى تغيرات جديدة، نظراً لتناوله من يد فنان إلى آخر.
- نجد إن الفن قد طرأت عليه رقة ونعومة من التصوير وهو بالشئ الجديد الذى تتميز به تلك المرحلة الفنية.
- تميز الفن أيضاً بالواقعية.
- أخذ الفن يتجه نحو الكلاسيكية والهلينستية بصورة كبيرة.
- محاكاة قطع الموزايكو الذهبية، وذلك من خلال استخدام خلفيات صفراء اللون.
- بعض تصميمات الرسوم الجدارية كانت قد أخذت من قطع الفسيفساء.

ثانياً: فن الفسيفساء البيزنطي

بالرغم من أن كلمة فسيفساء تطلق عامة سواء على زخرفة الأرضيات بمكعبات ملونة حجرية أو مرمرية أو تطلق أيضاً على زخارف الجدران المكونة من القطع الصغيرة الزجاجية والعجائن الملونة أو بعض الأحجار الكريمة مثل اللؤلؤ إلا أنه بالنسبة للفسيفساء البيزنطي فإننا نعني بذلك النوع الثاني فقط نظراً لأن النوع الأول الذي استخدم في زخرفة الأرضيات استخدم بكثرة في العصر اليوناني الروماني إلا أن استخدامه في العصر البيزنطي كان قليلاً للغاية.

وانتقال الفسيفساء إلى الجدران يرجع إلى القرنين الأول والثاني الميلاديين حيث عثر بمدينة بومبي على مشكاوات مزينة بفسيفساء عبارة عن مكعبات زجاجية. ومنذ القرن الثالث زاد استخدام هذه النوعية من الفسيفساء في تغطية السقوف والجدران . ومنذ القرن الخامس أصبحت هذه النوعية من الفسيفساء هي العامل الفاصل في زخارف المساحات الواسعة من الجدران والسقوف واستمرت على هذا المنوال حتى القرون المتأخرة من العصر البيزنطي وعندما لم تعد هذه النوعية من الزخارف قادرة على مزيد من الابتكار عندئذ حلت الرسوم الجدارية Wall Painting محل الفسيفساء. طوال تلك القرون التي استخدم فيها الفسيفساء في الفن البيزنطي، كانت الموضوعات المستخدمة فيه ذات طابع ديني بحث لتحقيق عدة أهداف منها جعل تلك الكنائس لا تقل بهاء ولا ثراءً عن المعابد الوثنية، ولتعميق التعاليم الدينية بالديانة المسيحية عن طريق وضع الصور المختلفة المأخوذة سواء من التوراة (العهد القديم) أو من الإنجيل (العهد الجديد) دون الحاجة إلى قراءتها، وعلى ذلك يستطيع المسيحيون متابعة هذه الطقوس بعيونهم وأذانهم. أقدم الأمثلة على هذه النوعية من الفسيفساء موجودة في كنيسة الرسل بالقسطنطينية والتي ترجع إلى الفترة ما بين ٥٣٦ - ٥٤٦ م حيث مثل على جدران هذه الكنيسة مناظر من حياة المسيح إلى جانب الهدف الرئيسي من استخدام الفسيفساء في تعليم الجهلاء من المسيحيين دقائق الديانة المسيحية عن طريق هذه الصور. وهناك هدف آخر استخدم من أجله هذه الفسيفساء ألا وهو إبهار المشاهد بهذا الجمال الفني المتضافر مع الأناشيد والتراتيل ومظهر القساوسة بملابسهم

الفضفاضة الراقية للتأثير على نفسية المسيحيين. ولقد كان لهذا أكبر التأثير في القرن العاشر عندما جاء إلى القسطنطينية وفد من الروس الذين كانوا حتى هذه اللحظة وثنيين فكان لا يهأهم بهذه المظاهر في كنيسة الرسل بالقسطنطينية الأثر في اتباعهم المذهب الأرثوذكسى كدين رسمى للدولة الروسية.

وهكذا أصبحت الأجزاء الداخلية من الكنيسة مغطاة بالكامل بالفسيفساء الذى يصور إما الصور الشخصية للقديسين أو مشاهد من الإنجيل أو زخارف أخرى نوعية. وقد ساهمت فى ذلك تخطيطات الكنائس البيزنطية ذات الطابع المركزى بكل ما يصحبه من استخدام القباب والقباب حيث كانت مسطحات هذه القباب والقباب مكاناً مناسباً لتغطيتها بالفسيفساء ذى القطع الزجاجية والتي ينعكس عليها الأضواء بشكل يؤثر فى الناظر أكثر من استخدام هذا الفسيفساء لتغطية الكنائس ذات الطراز البازيليكي حيث توزع الأضواء فى أماكن محددة.

الأسلوب الفنى

بالنسبة للأسلوب الفنى المستخدم فيه الفسيفساء البيزنطى يمكننا القول أن هناك ثلاثة عناصر فنية أثرت فى تكوين موضوعات هذه الفسيفساء هى: العنصر الهلينيستى ثم العنصر السريانى (أى السامى) ثم العنصر الشرقى.

العنصر الهلينيستى

بالنسبة للأسلوب الفنى الهلينيستى فإن هذا التأثير يبدو من خلال تدرج الألوان التى تعطى عمق فى المنظور والتى صورت المسيح كبطل من الأساطير اليونانية.

العنصر السريانى

يبدو من تصوير الشخصيات بالوضع الأمامى والتى تكتسب قدرتها على التأثير من استخدام الألوان الحية والأفكار الواقعية ومن التقابل عبر التأثيرات المختلفة. فعلى سبيل المثال عند تصوير السيد المسيح صورة كملك قوى الرهبة ملتحى يتشابه فى مظهره مع صفات الآلهة الكبرى الفارسية أو الآشورية، ومع سيادة هذا النوع الثانى من التأثير يمكننا القول أن عمق المنظور لا أثر له، فالصور منفردة والشخصيات الرئيسية

تكتسب طولاً ملحوظاً بالنسبة للشخصيات الأخرى. أما في الموضوعات الأفقية فإن الشخصيات الهامة تصور في الوسط أما الثانوية فهي هامشية في جوانب الموضوع المصور.

العنصر الشرقي

بالنسبة للعنصر الثالث في التأثيرات الفنية فيمكننا القول أنه يظهر بوضوح في الفسيفساء الزخرفي وليس المصور. ومثلما في كنيسة القديس Constanza أو في كنيسة الواحة الخارجة بمصر حيث يرى في حنية الكنيسة ثمانى نجوم مكونة شكل ثمانى وهو شكل مكرر في كل حنية. هذا التأثير الشرقي يظهر أيضاً كخلفية خلوية للموضوعات المصورة وهى خلفيات ذات رموز دينية مثل منظر السحاب والماء والخراف فى بيئة نباتية وصورة العنقاء. وأحسن الأمثلة على ذلك فسيفساء الحنية بكنيسة القديسان Cosmo and Damian بروما حيث يظهر السحاب والماء من الخلف والخراف من الأمام. وهذه العناصر الزخرفية ذات أصول من الديانة المازية. على أى الأحوال فإنه يرتبط بتلك العناصر التأثيرية الثلاث للفسيفساء البيزنطى ثلاث طرق:

طرق تسجيل مشاهد الفسيفساء

- الطريقة الأولى: هى اختيار مشهد واحد من الحدث يتسم بأهمية أكبر من المشاهد الأخرى من نفس الحدث وهذه الطريقة مرتبطة بالتأثير الهللينستى.
- الطريقة الثانية: هى سرد المشاهد كلها المرتبطة بالحدث فى شكل متتابع وهذه الطريقة مرتبطة بالتراث السريانى حيث استخدم فى سوريا منذ القرن الثالث الميلادى.
- الطريقة الثالثة: فهى توسط مشهد معين من الحدث بحيث تحيطه كإطار له المشاهد الأخرى من نفس الحدث وهى ذات أصول سامية.

مراحل تطور الفسيفساء البيزنطي

الفسيفساء البيزنطي في المرحلة الأولى: (شكل ٣٥١ - ٣٦٤)

في العصر الأول كانت روما ورافينا وتسالونيكى من أهم المراكز، وقد بقيت في هذه المدن أعمال الفسيفساء حتى الآن. وتنقسم أعمال الفسيفساء إلى مجموعتين أساسيتين، إحداهما حيث كان الإحساس الكلاسيكي هو السائد، والآخر حيث الطابع البيزنطي أصبح هو السائد. وبين طرفي المجموعتين، هناك بطبيعة الحال بعض النماذج الوسيطة، ويصبح الخط الفاصل بينهم غير مدرك تقريباً. وغالباً ما يكون التحول ناحية الروح البيزنطية في جزء من العمل، بينما يبعد عنه تماماً في جزء آخر. ويتضح ذلك من خلال مثال في كنيسة القديس "فيتالي" في "رافينا"، حيث السيد المسيح في القبة ممثلاً في شخصية شابة بدون لحية مثل الفن الكلاسيكي، (شكل ٣٥١) بينما مجموعة رسومات "جستيان" و "ثيودورا" تنتمي تماماً للفن البيزنطي، ويدلون بذلك للتراث الشرقي أكثر من التراث الروماني. وعامة، كانت العناصر الكلاسيكية القديمة متقدمة أكثر في روما عن أي مكان آخر.

وفي روما، يوجد أربع كنائس تضم زخارف ذات أهمية كبرى مثل "سانتا كوستانزا"، (شكل ٣٥٢) وهو مبنى مستدير، وهو أكثرهم إتقاناً، ولم يعد يبقى الفسيفساء الذي يزخرف القبة، نستعين في ذلك بالرسومات والوصف القديم لهم. فقد كانت تعرض مشاهد من الإنجيل؛ أساساً من العهد القديم مُحاطة بنهر من الخارج. وقد رأى "ستريجيوفسكي" في هذه المشاهد التأثير "المزداني" والذي يتضح من خلال وجود السمات الشرقية، ولكن التصميم والأيقونات ترجع إلى الفن الروماني. والفسيفساء الباقية على القباب المحيطة بالدائرة يرجع أيضاً إلى الفن الروماني. وتنقسم القباب إلى ثمانية أجزاء، الشرقي الذي أصبح الآن فارغاً، والغربي المشغول بتصميمات هندسية بسيطة، والأجزاء المواجهة لها لهم نفس التصميم، وتزداد في الإتقان والجودة من الشرق إلى الغرب، حتى إن الشخصية المقدسة الموجودة على الصرح تزداد أهميتها بسبب الزخرفة. والعمل كله في أجود صوره، والألوان متناغمة ومصقولة، ولكنها باهتة. ومن صفات العصور الأولى الخلفية البيضاء، وبعد ذلك نرى الخلفية الزرقاء، وبعد ذلك استخدام اللون الذهبي. بدون تغيير، أما الخلفية البيضاء

والصبغة الرومانية في التصميمات تميل للتركيز على المنظر الكلاسيكي التقليدي للفيسفساء. والفيسفساء المستخدم في محارة الكوات التي في الحوائط الخارجية ذات طابع بيزنطي لأنها لا تعرض فقط مشاهد مسيحية، ولكن الأشخاص ذو قامة طويلة ومطولة، وذلك سمة من سمات الفن البيزنطي. بالإضافة إلى ذلك، يتم استخدام القطع الخشبية أو الزجاجية أو الرخامية الذهبية بتأثير أكبر لتكون أكثر إشراقاً. وقد سُيّنت هذه الأعمال بالفيسفساء بعد تلك التي كانت في القنطرة لأنهم ينتمون إلى القرن الخامس، وفي هذا التاريخ أصبح المبنى يُستخدم كمعمودية، وقد تم بعد ذلك ترميمها وإعادةها لما كانت عليه من قبل.

وتعرض قبة الفيسفساء في كنيسة القديسة "سانتا بودينزيانا" السيد المسيح مُتوجاً بين القديسين بطرس وبولس، (شكل ٣٥٣، ٣٥٤) اللذان يرأس كل منهما مجموعة من خمسة حواريين. وهناك أيضاً شخصيتين نسائيتين، واحدة على كل ناحية، لتصوير الكنيسة قبل تنويع القديس بطرس، والكنيسة قبل تنويع القديس بولس. و وراء الشخصيات تصميم معماري رائع، والذي يظهر كأنه نسخة من نموذج مخطوطي، مع أن المصدر الأساسي لهذه الخلفيات يوجد في مشاهد معمارية ولوحات جدارية من بومبي والإسكندرية. وهناك نموذج شبيه لبعض أعمال الفيسفساء بعد ذلك في كنيسة "مارجرس" في "تسالونيك"، وكلاهما غاية في الروعة والجمال. والتصميم الموجود في "سانتا بودينزيانا"، هو أحد أبرع الأعمال التي حفظت حتى الآن في روما، فالتقنية في الجودة والألوان في كنيسة "مارجرس" في "تسالونيك"، لا يتفوق عليها أي عمل آخر. فهي ذو أهمية خاصة، فمع أنها عانت من التخريب، إلا أنها لم تعان من الترميم الغير مُلائم، مثلما حدث في كل أعمال الفيسفساء في روما ورافينا، وقد يرجع تاريخهم إلى حُكم الإمبراطور ثيودوسيوس الأول.

وفي كنيسة "سانتا ماريا ماجيوري"، (شكل ٣٥٥ - ٣٥٦) يوجد فسيفساء في الحنية في قوس النصر، وعلى مجموعة من الأعمدة، والتي تم وضعها في مستوى عالٍ في صحن الكنيسة والتكنيك المستخدم هو تكنيك إنطباعي، والخلفية بلون فاتح. وهذه من مميزات الأعمال الأولى ككل، وتعتبر هذه الفيسفساء قريبة للأسلوب القديم، وبالطبع كان هناك محاولة أكيدة لحفظ الطابع التصويري في الفن البومبي في البيئة الجديدة. فكان هناك ٤٢ لوحة منقوشة تبقى منها ٢٧. وكل المشاهد المُصوّرة من العهد القديم

معبرة وواضحة، وإنه لمن الخسارة أن توضع في مكان مرتفع للغاية لأنه من الصعب تقدير جمال هذه المشاهد. ويرجع تاريخها لما بين عامي ٤٣٢ و ٤٤٠، وهذا التاريخ هو أكثر التواريخ ملائمة. ويعتبر الفسيفساء في قوس النصر أكثرها تذكارية، وهي مخصصة لتمجيد السيدة العذراء كحامية للكنيسة التي ينتمون إليها. وقد شيدها البابا "سيكستوس الثالث" (٤٣٢ - ٤٤٠م) ربما ليحيي ذكرى قرارات مجمع إفسوس لرفض بدعة نسطور، والذي اعتبر السيدة العذراء مجرد أم للسيد المسيح، ولكن ليست أم الله. وقد حل العنصر الكلاسيكي لدرجة كبيرة في أعمال الفسيفساء والتصوير الداخلي مبنياً ميلاد طابع مسيحي جديد، مُعلنًا بذلك تألق أكثر مما سبق. وقد تم إعادة الحنية في فسيفساء القرنين الرابع والخامس في عام ١٢٩٥م بواسطة "جاكوبو توريتي"، ويبدو الأصل ذو طابع تجريدي، مع وجود مخطوطات كبيرة على الجانبين، وهي كل ما تبقى من العمل الأصلي. ويرى "ستريزجوفسكي" هنا أيضاً الرمزية المزدانية، ولكن لا يوجد شيء في الفسيفساء ينتمي إلى الفن الروماني. وقد حفظ أيضاً عمل تجريدي رمزي مشابه في قبة "القديس كليمنت"، والتي يرجع تاريخها إلى ١٢٩٩م، ولكنها تتبع الأصل في القرن الخامس لدرجة كبيرة.

ونجد الأسلوب البيزنطي متطوراً في الفسيفساء في كنيسة القديسان "قزمان ودميان"، (شكل ٣٥٧-٣٥٩) حيث يُصوّر السيد المسيح في الوسط أمام خلفية سحب ذات ألوان نارية وشخصيات على الجانبين، وفيها نرى السيد المسيح مصوراً بلحية، والملابس ذات طابع بيزنطي والرووس والوجوه مطوالة، والذي أصبح سمة من سمات الفن البيزنطي أولاً، ثم في لوحات "إل جريكو" بعد ذلك. وأسفل التصميم الأصلي اثنا عشر خروف يرمزون إلى تلاميذ السيد المسيح يسيرون في موكب. واستخدمت الخراف كنموذج لعدد من تصميمات الفسيفساء بعد ذلك، وأيضاً استخدمت الصور الزيتية الجدارية، وأهمها الفسيفساء الموجود في كنيسة القديسة مريم في "تراسثير" في روما.

وتبقى عدة تصميمات من الفسيفساء من العصور الأولى في روما، ولكنها أقل روعة وأهمية عن الأربعة المذكورين. ومن بين الأعمال المتأثرة بالطابع البيزنطي يوجد مثال في كنيسة "القديس لورنس"، (شكل ٣٦٠) ولكن لم يكن الفنان متمكناً في عمله لأن المظهر يبدو خشبي، وتحمل قبة الكنيسة الصغيرة للقديسين "روفين

وسيفوديوس" في "اللاتيران" التي شُيِّدت في القرن الرابع بتصميم "الأكانثا" الشكلي، والتي تشبه الأصل الذي ملأ قبة كنيسة "سانتا ماريا ماجيوري". وقد كانت كنيسة القديسة "سابينا" أيضاً مزخرفة بإتقان، لكن نقوش القرن الخامس على الحائط الغربي هو كل ما تبقى.. وكان أيضاً الفناء من نصيب كنيسة القديس بولس بدون الحوائط المشيدة في القرن الخامس، وقد تم تدميرها بسبب الحريق الكبير عام ١٨٢٣ مع أنه قد تم ترميم الفسيفساء مثل المبنى وذلك لإتباع الخطة الأصلية لتنفيذها بأدق ما يمكن.

وترجع معظم أعمال الفسيفساء في روما لتاريخ متأخر ما عدا قليل من القطع في معمودية "لاتيران"، والتي ترجع زخارفها إلى عام ٦٤١، بينما الفسيفساء الموجودة في كنيسة القديسة "أجنس" (شكل ٣٦١) بدون حوائط ترجع إلى ما بين عامي ٦٢٥ و ٦٣٨. وهنا يأخذ القديس حامي الكنيسة مكانه في المقدمة في وسط الحنية. وهم ذو تقنية دقيقة وطابع بيزنطي. وقد نصب البابا "ثيودور صليب" في قبة كنيسة "سان روتوندو"، ويمثل الصليب الموجود غالباً ذلك الذي كان يدل على جبل الجلجثة، وكانت أعمال الفسيفساء لإحياء ذكرى تدمير الصليب بواسطة المسلمين. ويوجد في كنيسة القديس "ثيودور" بعض أعمال الفسيفساء التي لا تمثل أهمية، والتي يرجع تاريخها إلى عام ٥٥٠م.

أعمال الفسيفساء في روما

ومع أن هذه القائمة تضم قليل مما كان موجوداً، إلا أن سلسلة أعمال الفسيفساء في روما ما زالت تعطي إنطباعاً جيداً، ولا يوجد ما هو موزع أكثر دقة من ناحية التاريخ أو التصنيف في الأسلوب في أي مكان آخر. والمركز الهام التالي هو "رافينا"، والتي تذخر ببعض الآثار الرائعة أكثر من أي شيء آخر في روما، وقد تم تنفيذ أعمال الفسيفساء على ثلاث مراحل متباعدة:

الأولى في ضريح "جالا بلاسيديا" (٣٨٨-٤٤٠م)، Mausoleum of Galla Placidia

الثانية "ثيودورية" (٤٩٣-٥٢٦)،

الثالثة "جاستنيانية" (٥٢٧-٦٥٥)

وأكثر هذه الآثار روعة من العصر الأول هو ضريح "جالا بلاسيديا"، (شكل ٣٦٢

- ٣٦٥) وهو مبنى صغير صليبي الشكل يتضمن زخارف غنية ذات أرضية زرقاء،

ويضيف ذلك جو جميل للمبنى. ومع أنه صغير، إلا أن الزخارف كاملة وناضجة أكثر من الأشياء المتبقية حتى الآن من العصور الأولى. وتتبادل الشخصيات والتصميمات الزخرفية مع بعضها البعض، وكلاهما مساويين في التأثير. ويرى "ستريجوفسكي" في العمل الزخرفي تأثير المناظر الطبيعية "المزدانية"؛ ويقرر "قان مارل" بصراحة أنه لا يوجد أي تأثير شرقي. وهذا العمل هو مثل حي للجدال على هذه الأعمال. ولكن غالباً ما يكون "قان مارل" صادقاً، لأنه قد يوجد تأثيرات أخرى، لأنه لا يوجد أي شيء لم يجرى من روما.

وينتمي إلى نفس الحقبة الفسيفساء في قبة معمودية الأرثوذكس في "سان جيوفاني" في "قونت" (٦٤٠م) (٣٦٦-٣٦٨). وهناك تصميمات معمارية رائعة في الجزء السفلي، يعلوها التلاميذ وفي الوسط المعمودية. وتكمن أهمية التصميمات المعمارية في أنها تبين تأثير المشاهد المعمارية للفن الإغريقي أو "البومبي". ولكن موضوع الشمدان يرجع إلى المتأثر بالنماذج "الساسانية"، مع أن التأثير جاء عن طريق سوريا، حيث استخدمت تلك الأشياء بكثرة فعلى سبيل المثال في الفسيفساء في كنيسة الميلاد في بيت لحم، وبعد ذلك في قبة الصخرة في أورشليم (٦٩١م).

وفي الحقبة الثانية في "رافينا"، يوجد أعمال الفسيفساء في القبة في معمودية "أريان"، والمعروفة أيضاً بالقديسة مريم في "كوسميدن" (٥٢٠م)، (شكل ٣٦٩) ومشاهد الكتاب المقدس على حوائط كنيسة القديسة "أبولونير نوفو" (٥٢٠م). ويشكل الأخير واحداً من أقدم وأكمل التسلسلات من مشاهد العهد الجديد التي بقيت حتى الآن (شكل ٣٧٠-٣٧٣)، وتروي قصة حياة السيد المسيح بوضوح، وتعبير رائع، وهنا تمتاز الأفكار الكلاسيكية والشرقية مرة أخرى. فالسيد المسيح المصور بلحية، من أصل شرقي، ويظهر ذلك في مشاهد آلام السيد المسيح، وهو أكبر من شخصيات أخرى لتتواءم مع الفكر الشرقي لتأكيد أهميتها. بينما النساء عند البئر ذات طابع قديم جداً، وفي مشاهد أخرى في حياة السيد المسيح يظهر بدون لحية. والموكب الجميل للقديسين على مستوى سفلى يرجع إلى الحقبة الثالثة؛ وهي الحقبة "الجستنيانية". فقد شيدت بعد عام ٥٦١م، عندما أعيد تكريس الكنيسة ككنيسة أرثوذكسية بدلاً من ملئجاً آريوسي.

أما في الحقبة الثالثة، فقد ظهر فن بيزنطي حقيقي، فكنيسة "سان فيتالي" تعتبر من أحسن الكنائس البيزنطية حقاً، وبها زخارف من الفسيفساء تعبر بشكل صادق عن الفن

البيزنطي (شكل ٣٧٤ - ٣٨٠). حتى لو بتحليل الأسلوب قد نجد بعض العناصر الشرقية والكلاسيكية. فالحنية الأساسية في كنيسة "سان فيتالي" (٥٢٦-٥٤٧م) ذات تصميم رائع وتُبين السيد المسيح متوّجاً في السماء. والمعالجة هنا مثالية وطبيعية والألوان نقية وجميلة. مع أنه يوجد على جانبي الجزء المخصص للكهنة القائمين على القداس، والتي تتضمن لوحات الإمبراطور جستنيان وثيودورا وحاشيتهما، إلا أن هذه الفكرة شرقية جداً. وهذه المعالجة واقعية للغاية أكثر منها مثالية، فالألوان ثقيلة ومُعَبَّرة، تتضح في تفاصيل الملابس وكذلك تاج "ثيودورا"، أما خامات ملابس الحاشية فهي فارسية.

والفسيفساء في حنية كنيسة القديسة "أبولونير" في "كلاس" (٥٣٥-٥٤٩م) تبين تمثيل رمزي للتجلي ويرمز الصليب الكبير في المنتصف إلى السيد المسيح المتجلي، أما الثلاثة خراف بجانب الصليب فيرمزون لثلاثة من التلاميذ الذين شهدوا هذا المشهد (شكل ٣٨١). وينتمي هذا النوع من الرمزية إلى العالم السامي. وغالباً ما جاء ذلك إلى إيطاليا من سوريا بجانب الإيمان المسيحي. ومع أن الرمزية شرقية الطبع، إلا أن المعالجة مثالية أكثر، والورود الجميلة في الخلفية والألوان الزاهية تبعد بهذا الفسيفساء بعيداً عن الطابع الشرقي، فهو حقاً من أكثر الأعمال نجاحاً من ناحية الزخارف.

أما عن باقي أعمال الفسيفساء في "رافينا"، فهي أقل أهمية، وقد تأخذ حيزاً مُختصراً. فهي تتضمن قصر رئيس الأساقفة، وهو عمل جيد مع أنه قد تم ترميمه. وبعض القطع في كنيسة "توتي سانتى" وقبا من الفسيفساء في كنيسة "سان ميشيل" في "فريجيزيلو"، والتي تم نقلها إلى متحف القيصر "فريدريك" في برلين أواخر القرن العشرين. والسيد المسيح هنا صور بدون لحية، ولكن الأسلوب هنا شرقي. وقد تم ترميمها وأضيف مؤخراً بعض الشخصيات.

ويوجد في أماكن أخرى في إيطاليا أعمال الفسيفساء التي تنتمي إلى الحقبة المبكرة، ففي معمودية "سوتر" في "تابولي" نجد أجزاء من التصميمات الزخرفية الرائعة بالتقليد القديم، ويرجع تاريخ هذا العمل إلى ما بين عامي ٤٧٠ و ٤٩٠م. وهذا العمل ليس متقناً مثل أعمال أخرى معاصرة من الجنوب، ومن المرجح أنه تم عملها بواسطة الفنانين المحليين. ومع أن ذلك ليس في إيطاليا بذاتها، فيجب أن نذكر أيضاً "بارينزو"، لأن أعمال الفسيفساء في الحنية ذات جودة عالية حقاً. فالسيد المسيح يظهر كشخصية

غير ملتحية، ولكن توجد عناصر شرقية. وأكثر ما يثير الاهتمام هو الأهمية الكبيرة المَعطاة للسيدة العذراء، والتي تملأ هنا - ولأول مرة - مكاناً أساسياً في وسط القبة، وترجع هذه الفسيفساء إلى ما بين عامي ٥٣٠ و ٥٣٥م. (شكل ٣٨٢ - ٣٨٣)

أما أعمال الفسيفساء الصغيرة في كنيسة القديس "أكبولينو" الصغيرة الموجودة في كنيسة القديس "لورينزو" في ميلانو، (شكل ٣٨٤ - ٣٨٥) فيرجع تاريخها إلى ما بين عامي ٣٣٥ و ٣٩٧م. وهي من أوائل الأعمال في إيطاليا، ذو الطابع القديم. وتلفت هذه الصورة من أعمال الفسيفساء في الحقبة المبكرة النظر إلى التدخل التدريجي للعنصر الشرقي، وبخاصة الأعمال المتأثرة بالأيقونات مثل السيد المسيح الملتحي. ولكن بالإضافة إلى ذلك تمت تغييرات ملموسة، وأيضاً تطورت الشخصية إلى شخصية مصقولة أكثر.

وإذا كانت سوريا هي المسنول الأساسي عن ظهور السمات الشرقية في الزخرفة أو الأيقونات، فقد كانت العاصمة الجديدة للعالم البيزنطي القسطنطينية هي المسنول الأول عن الأفكار الجديدة في الأسلوب. وللأسف، فإننا نتتبع هذه التطورات في العاصمة في الأعمال على نطاق ضيق، لأنه لم يعد يتبقى أي آثار من الحجم الكبير المرصعة بالفسيفساء أو باللوحات الزيتية. ولكن من ناحية أخرى في "سالونيك"، فهناك الكثير الجدير بالملاحظة. وغالباً، فإن أعمال الفسيفساء هناك تعطي فكرة أوضح بما تم عمله في القسطنطينية أكثر من مثيلتها في إيطاليا. والتكنيك في كل حالة دقيق جداً، ويبين أن أعظم الحرفيين قد تم إستخدامهم، فالتقطع الخشبية والزجاجية والرخامية تظهر في تدرج دقيق، ومُشَيِّدة بمهارة أكثر من المعتاد في إيطاليا، وتمتزج بالألوان بمهارة جيدة، وقد تم الإهتمام أكثر بالظلال.

فسيفساء سالونيك

وتعتبر الأعمال المرصعة بالفسيفساء في "سالونيك" من التصميمات المعمارية في أسطوانة القبة في كنيسة "مارجرس". (شكل ٣٨٦) ويرجع تاريخها تقريباً إلى أواخر القرن الرابع، ومرة أخرى نرى إستخدام المشاهد المعمارية من الفن "البومبي" مثل التي رأيناها في "رافينا"، وفي أماكن أخرى والتي ظهرت مرة أخرى بتأثير رائع بعد ذلك

في دمشق. الألوان مُستخدمة بإتقان شديد، وأعمال الفسيفساء في المبنى من أحسن وأدق ما بقي حتى الآن. ويغلب عليها الطابع الكلاسيكي ولكن بشكل مختلف.

وإلى القرن الخامس ترجع بعض أعمال الفسيفساء التي إكتشفت في عام ١٩٢١ في كنيسة القديس "هوميوس داود" الصغيرة، (شكل ٣٨٧) حيث تظهر رؤية حزقيال النبي. وهي ذات أسلوب قديم، وتُبين السيد المسيح بدون لحية، والأعمال في الكوات التي في الحائط في "سانتا كوستانزا" في روما لا تختلف عن ذلك كثيراً.

ومن الأعمال الرمزية الهامة تلك التي توجد في كنيسة القديس "ديميتريوس"، وأحسن هذه الأعمال التي تُبين شكل القديس نفسه وهو يقف بين مُتبرّعي الكنيسة. وهي ممثلة على العمود الشمالي للقباب مع معظم أعمال الفسيفساء في الكنيسة، والتي يرجع تاريخها إلى القرن السابع. (شكل ٣٨٨ - ٣٩١) وتوجد تصميمات مماثلة على الواجهات الأخرى للعمود، وأيضاً على العمود المواجه للحنية. وهذه الأعمال من أكمل ما تبقى من هذا العصر، فهي تبين إندماج كامل بين العناصر الإغريقية والشرقية، أما الخطوط الأساسية البسيطة والدقيقة فهي ترجع إلى الفن البيزنطي. ومع أن التصميمات الموجودة على الحوائط في الوسط، وفي الجوانب ليست بارعة بالقدر الكافي، إلا أنها تثير إهتمام تاريخي خاص. وقد دمرها الحريق عام ١٩١٧، والذي أودى بالجزء الأساسي من الكنيسة. وقد تم ترميم المبنى، ولكن تبقى هذه الأعمال المُرصّعة بالفسيفساء مُسجلة فقط في الصور والمخطوطات.

وتوجد بعض الأعمال المرسعة بالفسيفساء من هذا العصر محفوظة في أماكن بعيدة؛ أهمها تلك الموجودة في دير سانت كاترين في جبل سيناء، ممثلاً في منظر التجلي. (شكل ٣٩٢) وهذا الأثر الذي لا نعلم عنه إلا القليل فهو ذو جودة عالية، وذو شأن كبير في صناعة الأيقونات، وغالباً ما يرجع تاريخها إلى عام ٥٦٥م. وأما أعمال الفسيفساء على حنية كنيسة في "تشيبي" بقرب "لارناسا" في قبرص، (شكل ٢٩٣) فهي تُبين السيدة العذراء والطفل بين رؤساء الملائكة. وفي هذا العمل نجد التكنيك الدقيق والتصميم، وإنه لمن المدهش أن نجد عمل ذا جودة عالية في أماكن بعيدة مثل تلك الأماكن.

ولا زال تاريخ هذه الأعمال موضع جدال، إلا أننا نميل إلى تاريخ هذه الأعمال في "تشييتي"، في القرن السابع، وأما التي في "باناجيا كانكاريا" فترجع للقرن السادس الميلادي.

الفسيفساء وحركة تحطيم الأيقونات (المرحلة الوسطي)

ومع أن حركة تحطيم الصور دامت لأكثر من قرن، من عام ٧٢٦ إلى ٨٤٣، فإنه لمن المدهش صعوبة تمييز الأعمال التي قد تم عملها بعد هذه الفترة مباشرة، من تلك التي تم عملها قبل تلك الفترة. فالتحريم القاسي الذي تم ممارسته على الفن التصويري أثناء تلك الفترة هو الذي تسبب في هذه الصعوبة. وربما كان التغير مستحيلاً في الأديرة البعيدة، والتي ما زال الفن فيها بدائياً

ومن أحسن قطع الفسيفساء تلك في قبة الصخرة في أورشليم وكذلك تلك الموجودة في المسجد العظم في دمشق، (شكل ٣٩٤) والذي شيده الخليفة الوليد عام ٧١٥، ويُعتبران من الآثار التابعة لحركة تحطيم الصور. فالفسيفساء في قبة الصخرة ذات زخرفة وملهجة عالية بتأثير إغريقي وفارسي مترجان معاً. وفي دمشق بالإضافة إلى العمل المماثل لما هو موجود في أورشليم، فيوجد هناك تصميمات كبيرة مكونة من أشجار وعناصر معمارية. وترتفع صفوف الأعمدة والبازيليك والأبراج والشرفات والكوات التي في الحائط واحدة فوق الأخرى وكأنها مدينة على جبل في إيطاليا.

ورغم أن كنائس العالم البيزنطي تحتوي على واحد أو اثنين من الأعمال المرصعة بالفسيفساء في هذه الفترة مثل قبة كنيسة القديسة إيريني في القسطنطينية، حيث يوجد صليب عادي، ولكنه متناسب في الحجم، وهو مؤثر جداً وخلفيته ذهبية. ويوجد أيضاً صليب مماثل، والذي تم استبداله بتمثال للسيدة العذراء في كنيسة "سانتا صوفيا" في "تسالونكي". وقد شيده الإمبراطور قسطنطين السادس والإمبراطورة إيريني والأسقف ثيوفيلس أسقف نيقية في عام ٧٨٧. وقد تركت الحروف الأولى من أسماء هؤلاء بعدما تم استبدال الصليب بتمثال السيدة العذراء، بعدما زال الخطر الذي كان ممثلاً في حركة تحطيم الصور. وكان هناك صليب مماثل في قبة كنيسة التجلي في نيقية، والذي تم استبداله أيضاً بتمثال بالحجم الكبير للسيدة العذراء.

المرحلة الثانية

ومع أن الحظر ضد هذه المعتقدات الدينية كان مفروضاً في القسطنطينية، وفي مراكز أخرى أكثر أهمية، فقد تم تجاهله في أماكن أخرى بعيدة، وعندما نبدأ الحديث عن صور الحائط الزيتية، فسوف نذكر الكثير عن العمل الشكلي الذي تم تنفيذه في هذا الوقت.

ويلي ذلك تاريخياً الفتح الهلالي الموجودة على باب الشرفة الجنوبية، وفيها السيدة العذراء بين "جستيان" و"قسطنطين". ويُرجع "وايتمور" تاريخها إلى وقت "بازيل الثاني" (٩٨٦-٩٤٤)، ولكن "موري" يقول أنها ترجع إلى عصر "بازيل الأول" (٨٦٧-٨٦). ومن وجهة نظر الأسلوب المُستخدم، فهي ترجع إلى تاريخ بعد تلك الفترة. ويرجع تاريخ اللوحين الزجاجيين في البهو والذي يسميهم "وايتمور" "الزو" و"لوح يوحنا، إلى ما بين ١٠٤٢ و ١٠٥٧ و ١١٢٠. والعمل مزخرف ولكن ليس ذو جودة فنية عالية. فهو يصور للسيد المسيح على العرش بين أمه العذراء ويوحنا المعمدان في الحائط الأوسط في البهو الجنوبي. وهو ليس مؤرخاً عن طريق الكتابة أو بأي أدلة أخرى، مثل ألواح "الزو" ويوحنا. وعموماً فهي تشبه عمل في "كاريه كامي" (١٣١٥-٢٠). لذا نقترح إرجاعها إلى القرن الرابع عشر. ولكن مع تقدم الأبحاث في الرسم الزيتي في العصر البيزنطي، نجد أنه يصبح من الواضح أكثر وجود نهضة حقيقة في القرن الثاني عشر، وأنه كان هناك تطور لا ينتهي لإسلوب جديد منذ حوالي عام ١١٣٠. ومن هذا المنظور، نعتقد أنه يرجع تاريخ ألواح السيد المسيح على عرشه بين السيدة العذراء ويوحنا المعمدان في كنيسة سانتا صوفيا إلى منتصف القرن الثاني عشر، (شكل ٣٩٥-٣٩٨) وأنها تمثل واحدة من أوائل التجارب بهذا الأسلوب الجديد. على أي حال، فإنه عمل ذو جمال نادر، ومن أجمل الأعمال البيزنطية المرصعة بالفسيفساء. ويلي هذه الأعمال المرصعة بالفسيفساء في الأهمية من الناحية التاريخية خارج القسطنطينية وروما، تلك الموجودة في دير "هوسوس لوكاس" (شكل ٣٩٩-٤٠١) ليس بعيداً عن "دلفي" في اليونان، والتي يرجع تاريخها إلى بدايات القرن الحادي عشر. وأجمل عمل هو ذلك الموجود على قناطر الكنيسة، وهي مشاهد من دورة الآلام في الممر المؤدي إلى صحن الكنيسة، ولكنها غير متقنة، وهي ذات أهمية كبيرة في علم

الأيقونات. ولكن مع أن العمل متكامل من الناحية التقنية، إلا أنه ذو طابع كهنوتي بدائي، ذلك الطابع المتصل بالأديرة أكثر من العاصمة، وقد يتباين مع الأعمال الأكثر رقة في "دافني" بجانب أثينا حيث الأسلوب القسطنطيني الأنيق الدقيق، وتتميز الشخصيات والمشاهد هنا بالجمال الكلاسيكي، ومع أن كثير منها اختفى الآن إلا أنها ذات تأثير قوى على المشاهد. وفي الحقيقة تعتبر الأعمال المرصعة بالفسيفساء في "دافني" من أكمل الآثار الموجودة في هذا العصر. فمنظر الصلب نموذجي، والأكثر تأثيراً هو منظر السيد المسيح الذي يهيمن في الكنيسة من مركز القبة. وهنا نجد أن الواقعية الشرقية هي التي تلعب دوراً هاماً أكثر من الكلاسيكية التقليدية فهو واحد من أكثر المناظر غموضاً، وفي نفس الوقت أكثرها تأثيراً عن السيد المسيح من أي ما أنتجه الفن المسيحي. والأعمال في "دافني" كلها يرجع تاريخها إلى عام ١١٠٠. (شكل ٤٠٢-٤٠٣)

ويبقى عمل زخرفي آخر هام، ولكنه مجزأ في كنيسة "نيا موني" (شكل ٤٠٤) في جزيرة "كيوس"، والعمل ذو جودة عالية، والأسلوب قريب من التعبيرية الموجودة في كنيسة "هوسيس لوكاس" أكثر من قربه إلى الكلاسيكية التقليدية في "دافني"، وقد تم تخليص اللوحات المرصعة بالفسيفساء قريباً من التراب الذي تراكم عليهم عبر القرون. فهو يرجع تاريخهم إلى ما بين عامي ١٠٤٢ و ١٠٥٦. ومن نفس الحقبة يوجد لوحات الفسيفساء في كنيسة القديسة "صوفيا". وفي "كييف" في روسيا، والتي يرجع تاريخها إلى ١٠٣٧ و ١٠٦١. (شكل ٤٠٥-٤٠٦) ومع أنها لوحات محلية، إلا أنها غالباً ما ترجع إلى الحرفيين اليونانيين أكثر من ذويهم الروس. ومن ناحية أخرى، فإن الحرفيين الروس الذين تعلموا على أيدي اليونانيين الذين عملوا في كنيسة القديسة "صوفيا" كانوا مسئولين عن لوحات فسيفساء أخرى في نفس البلدة، وجدير بالذكر فإنه يوجد بعض من هذه اللوحات في كنيسة الملاك ميخائيل، والتي يرجع تاريخها إلى عام ١١٠٨.

وبعيداً عن الأراضي البيزنطية، توجد أعمال أكثر أهمية في "صقلية"، لأن جودتها أكثر بكثير من تلك التي في "كييف". فمساحة الحائط المغطاة أكبر بكثير. فتوجد زخارف كبيرة في أربع بنايات متفرقة. وربما أجملهم وأدقهم من الناحية الفنية هي تلك الموجودة في "كيفالو". (شكل ٤٠٧) وحيث أن الكنيسة ذات سمة غربية، فهي بدون قبة، فقد تم نقل السيد المسيح من مكانه المعتاد في القبة إلى محارة القبة، بينما نُقلت السيدة

العذراء من مكانها المعتاد في محارة القبة إلى الأسفل على الحائط الشرقي. وعلى جانب القبة على الحوائط الجانبية، يوجد تصميمات زخرفية وقديسين ورسل. وليست كل لوحات الفسيفساء قد تم عملها منذ نفس التاريخ، فهذه الموجودة على حوائط القبة المنحنية هي جزء من المنظر العام، ويرجع تاريخها إلى حوالي عام ١١٤٨، وهذه الموجودة على حوائط المكان المخصص للكهنة القائمين بالقداس يرجع إلى عام ١١٧٥، وأما الذين على القنطرة، فيرجع إلى ما بين عامي ١١٥٠ و ١١٦٠، واللوحات المرصعة بالفسيفساء، ترجع إلى الحرفيين الصقليين، بينما الأوائل ترجع إلى اليونانيين الذين جلبوا إلى صقلية من بيزنطة بناءً على طلب الحكام النورمانيين. وقد وضع "ديموس" عند دراسته المتعمقة في لوحات صقلية المرصعة بالفسيفساء أن تواريخ تلك اللوحات قد تكون متصلة بالفترة التي كان فيها حكام صقلية وبيزنطة على علاقة وطيدة ببعضهم البعض.

ومن ناحية أخرى، فإن زخارف "مارتورانا" أو "سانتا ماريا ديل أميراجليو" في "باليرمو" (شكل ٤٠٨ - ٤١٠) موحدة في الأسلوب والتاريخ، فقد تم عملها عام ١١٥١. وغالباً فإن الحرفيين اليونانيين من "كيفالو" قد نقلوه إلى "المارتورانا" عندما تم العمل في الحنية في المكان السابق. وهنا نجد أن التنظيم بيزنطي، لأن الكنيسة تم بنائها على نحو شرقي أكثر منها غربي. ويشغل السيد المسيح ضابط الكل، مكانه المعتاد في القبة وتغطي الحوائط العليا والقنطرة بمشاهد من العهد الجديد وأكثرها من حياة السيدة العذراء. وأكثر هذه المشاهد التي تتكلم عن العبور ما زالت باقية، ويوجد عمودين في الطريق المؤدي إلى الكنيسة ذا أهمية خاصة، لأن إحداهم تبين السيد المسيح وهو يتوج الإمبراطور "روجر"، والأخرى تبين المتبرع الأدميرال "جورج من أنطاكية" تحت أرجل السيدة العذراء. وأعمال الفسيفساء هذه ذات جودة عالية وبهجة في الألوان، وبراعة في التكنيك. وإذا لم يُعاد زخرفة المكان المخصص للمرتلين والكهنة بالطابع الركوكي، لأصبحت هذه المشاهد من أجمل ما يوجد في صقلية، وأجمل ما في الفن البيزنطي.

وكنيسة "بالاتين" في القصر الملكي في "باليرمو" يتكون صحن الكنيسة على شكل البازيليكا، (شكل ٤١١) نهايتها الشرقية صليبية الشكل مع وجود قبر عند المعبر. وتُغطى مساحات الحوائط كلها بالفسيفساء موضحة مشاهد كاملة من العهدين القديم

والجديد. وقد تم العمل في هذه المشاهد بأيدي عدد كبير من العمال وفي أوقات متفاوتة. وقد عانت الكثير من الترميم الزائف. وأفضل هذه الأعمال تلك الموجود في الناحية الشرقية والتي تمت بواسطة العمال اليونانيين حوالي عام ١١٤٣. أما ما في صحن الكنيسة، فيرجع إلى الخمسينات والستينات من القرن الثاني عشر. وهنا تم تشغيل الحرفيين المحليين الذين تعلموا على أيدي اليونانيين، وقد أتموا عملهم، لكن قد يفتقر في بعض الأحيان للإحساس والرقّة.

وقد تم زخرفة الكنيسة كلها في "مونريال" (شكل ٤١٢) التي تبعد عدة أميال عن "باليرمو"، والتي تتمتع بحجم كبير جداً، ولكنها ذو تأثير أكبر من كنيسة "بالاتين" الصغيرة، بسبب حجم التصميم الموضوع، ولا يمكن مقارنة العاملين من حيث الجودة حتى لو تفاوتنا في تأثير الترميمات الكثيرة التي حدثت بعد ذلك. وقد تم تشييد هذا المبنى بين عامي ١١٧٤ و ١١٨٢، وفور نهايته بدأ العمل في اللوحات المرصعة بالفسيفساء، وقد إنتهت كما يقول "ديموس" في غضون عشرة أعوام، وقد قدم بعض الدلائل التي تشير إلى نظرية قديمة، وهي أن بعض هذه الأعمال التي تمت في القرن الثالث عشر يمكن تجاهلها. وحقاً، فإن أعمال الفسيفساء في "مونريال" لا تتشابه في شيء بالنسبة للأسلوب والألوان، مع أي عمل آخر مما ينتمي إلى القرن الرابع عشر في القسطنطينية، فأكثرها خشبية وبنقصها التميز الذي يفضلها عن الأعمال المرصعة بالفسيفساء الموجودة في "كيريه كامي"، أو أعمال التلاميذ المقدسين في "سالونيكى" (١٣١٢).

فبعض أعمال الفسيفساء الباقية في غرفة صغيرة في القصر في "باليرمو" وفي نطاق أضيق في فيلا في بلدة صغيرة معروفة باسم "لازيرة" (شكل ٤١٣) مثيرة للإهتمام لأنها تكون العمل الدنيوي الوحيد الهام الذي جاء إلينا. والتصميم السابق يعتبر تصميم فارسي للغاية من ناحية المظهر والرماء والطيور والحيوانات المختلفة الغربية، موجودة إما مواجهة لبعضها أو ظهرها لبعض مع وجود أشجار واقفة في الوسط مثل التي تظهر على النسيج. ويبدو أن التأثير الفارسي كان منتشراً في الخزاف الدنيوية في العالم البيزنطي ككل. وليس من الضروري نسب أعمال الفسيفساء في "باليرمو" للسمات الإسلامية الموجودة في الحضارة الصقلية في ذلك الوقت. والمضمون في هذه

الأعمال قريبة لتلك التي نراها على النسيج البيزنطي، وكليهما يكره التأثير الفارسي، ويرجع تاريخ العملين الزخرفيين في "باليرمو" إلى عام ١١٧٠.

وهناك مكان آخر بعيداً عن الإمبراطورية البيزنطية، حيث يوجد عمل هام بالفيسفساء وهو "فينيسيا". فمع أن القطع الزجاجية قد تم عملها في القرن التاسع، فلا يوجد أي عمل بالفيسفساء في كنيسة القديس مرقس قبل القرن الثاني عشر (شكل ٤١٤) ماعدا مشهد الصعود في القبة الأساسية، وبعض المشاهد التي تصوّر حياة السيدة العذراء في الجناح الشمالي، والتي قد تنتمي إلى أواخر القرن الحادي عشر. ولا يمكن أن تكون قبل عام ١٠٦٣ لأن البناء قد بدأ في هذه السنة فقط. هذه الأعمال ذات طابع قديم، والجودة الفنية للعمل ليست برائعة. ومن القرن الثاني عشر وما بعد ذلك تم عمل إضافات إلى زخارف الكنيسة في كل حقبة، وفي كل أسلوب حتى القرن الخامس عشر. وتشهد الإسهامات التي حدثت بعد ذلك على أن بيئة عمل الفيسفساء كانت غير موفقة لفن عصر النهضة.

ويوجد أعمال بالفيسفساء باقية حتى الآن ذات جودة عالية في مكانين قرييين من فينيسيا أهمهم في "تورشييلو" حيث يوجد أعمال مرصعة بالفيسفساء في ثلاث فترات. وتنتمي لوحة التلاميذ في القبة إلى القرن الثاني عشر، والسيدة العذراء في عين القبة، والمجازاة الأخيرة في الغرب الأقصى، ينتمون إلى الجزء الأخير من القرن الثاني عشر. والأعمال المرصعة بالفيسفساء في قبة الجناح الجنوبي قد يكون تم عملها في وقت سابق لذلك، مع أنه تم ترميمها في القرن الثالث عشر. وقد تم إعادة بناء الكنيسة نفسها عام ١٠٠٨. لذلك فإنه من الصعب أن تكون هذه الأعمال قبل القرن الحادي عشر. وأفضل هذه الأعمال هي تلك التي في القبة التي تم عملها في القرن الثاني عشر. والشكل الطويل للسيدة العذراء هناك وهي منعزلة أمام خلفية ذهبية باهتة يعطي تأثير رائع وجمال نادر للغاية. ويوجد أيضاً شكل مماثل للسيدة العذراء في قبة كنيسة "مورانو" قريباً من هناك. وغالباً ما يرجع تاريخها إلى القرن الثالث عشر. يفتقد هذا المنظر الجمال الجذاب من ناحية التصميم "التورشييلي"، ولكنه جميل ورائع. والعمل في "تورشييلو" يجب أن يكون قد تم عمله بواسطة عمال يونانيين. وتوجد بعض أعمال الفيسفساء في كاتدرائية "القديس جيوستو" في "تريسه" تنتمي إلى المدرسة الفنية "الفينيسية"، في أواخر القرن الثاني عشر.

مراجع الفصل التاسع

التصوير الجدارى والفسيفساء فى الفن البيزنطى

- John Carter, Civic and other Buildings, in I.M. Barton ed. Roman Public Buildings 1989, 41-43.;
- Elsner, J., Imperial Rome and Christen Triumph, Oxford History of Art, Oxford, 1998, 52,192-195,227-233;
- Kotting, B., Der Fruhchristliche Reliquienkult und die Bestattung in Kirchengaude, Koln, (1965), pp.26-26.;
- N.H.Henin & M. Wuttman, Op-cit. (2000), pp.80 ff
- Weitzmann, K, the Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, the Icons, Vol. I, From the Sixth to the tenth Century, Princeton, (1976), 3-12, 45-52.
- Von. Moorsel, P., Forerunners of the Lord, The Meaning of Old Testament Saints in the Daily office and Liturgy reflected in Medieval Church decoration, (in Coptic Art and Culture), Cairo (1990) pp19-32;
- M. Rassart-Debergh, Survivances de L'Hellistico-Romain Dans La Peinture Copte (anterieure au IX s), First International Congress on Greek and Arabic Studies, Vol. II, Athena, (1983) pp.227-236,
- Langen, L., Icon-Painting in Egypt, (in Coptic Art and Culture), Cairo, (1990), pp 57-62,
- Bierbrier, M.L., Portraits and Masks, Burial Customs in Roman Egypt, London (1997) pp 13 ff;
- Parlasca, K., Ritratti di Mummie, in A.Adriani.(ed), Repertorio d'arte dell' =Egitto greco-romano. Rome (1977-1980)

- Walker T., & Bierbrier, M.L., Ancient Faces , Mummy Portraits from Roman Egypt, British Museum. Part IV.(1998) pp14-29
- Heijer, J., Miraculous Icons and ther Historical Background, (in Coptic Art and Culture), Cairo (1990) pp . 89ff
- Lazarev, V., Storia dell pittura bizantina (Turin: Giolio Einaudi, 1967)
- Clouzot, E., Mosaiques Chrétiennes, Geneva, 1924.
- Wilpert, E., Die römischen Mosaiken und Malereien der Kirchlichen Bauten vom 4. bis 13.Jahrhundert, 1917.
- Errard, C., L'Art byzantin d'après les monuments de l'Italie, de l'Istrie et de la Dalmatie, Paris, c. 1910.
- Diez, E., and Demus, O., Byzantine Mosaics in Greece, Harvard, 1913.
- Diehl, S., Le Tourneau, Les Monuments chrétiens de Salonique, Paris, 1918.
- Wulff, O., Die Koimesiskirche in Nicaia, Strasburg, 1903.
- Schmidt, T., Die Koinmesis-Kirche von Nikaia, Berlin and Leipzig, 1927.
- Underwood, P., The Kariye Djami, Pantheon Books, 1966.
- Whittemore, T., The Mosaics of Haghia Sophia at Istanbul, Oxford, 1952.
- Demus, O., The Mosaics of Norman Sicily, London, 1949.
- Kitznger, E., The Mosaics of Monreale, Palermo, 1961.
- Rice, D. T., New Lights on Byzantine Portative Mosaics, in Apollo, XVIII, 1933, p. 265 ff.

- Demus, O., Byzantinische Mosaikminiaturen', in Phaidros, Folge 3, Wien, 1947.
- Muratov, La Peinture byzantine, Paris, 1928.
- Diehl, S., La Peinture byzantine, Paris, 1932.
- Byron, R., and Rice, D. T., The Birth of Western Painting, London, 1930.
- Grabar, Byzantine Painting, Skira, 1953.
- Van Marle, R., The Development of the Italian Schools of Painting, I, The Hague, 1923.
- Bertaux, E., L'art dans l'Italie méridionale, Paris, 1904.
- Breasted, C., Oriental Forerunners of Byzantine Painting, Yale, 1924.
- Morey, C.R., Mediaeval Art, New York, 1942.
- Rostovtzev, M., Dura-Europos, M., and its Art, Oxford, 1938.
- N. And M. Thierry, Nouvelles Eglises rupestres de Cappadoce, Paris, 1963.
- Rice, D. T., The Church of Haghia Sophia at Trebizond, Edinburgh, 1968.
- Garber, A., La Peinture religieuse en Bulgarie, Paris, 1928.
- Filow, B., L'Ancien Art bulgare, Berne, 1919.
- Petkovic, V.R., La Peinture serbe du Moyen Age, Belgrade, 1930.
- Henri, Les Eglises de la Moldavia du Nord, Paris, 1931.
- Sotiriou, G. and M., Icones du Mont Sinai, Athens, 1958.

الفصل العاشر

فن النحت على العاج البيزنطى

إن فن النحت على العاج من الفنون الصغرى الهامة، وقد ازدهر هذا الفن فى عصر البيزنطى، ويمكن تقسيمه إلى قسمين قسم مبكر وقسم متأخر.

وفى القسم المبكر يمكن تمييز عدد محدد من المجموعات المصممة جميعها حسب الموضوع وتتميز بأسلوب الخلفية التى تخدم الموضوع ويمكن قطعاً التأكد من مصادر بعض النماذج الفردية. أما فى القسم الثانى فيوجد إنحراف قليل عن المعنى والموضوع ومع ذلك يمكن بوضوح تمييز الأسلوب البيزنطى السائد على كل العمل من طبيعة الموضوعات الممثلة فى تلك القطع فهى أكثر من موحدة خاصة فى اللوحات الصغيرة التى تحمل أشكال المسيح — العذراء — القديسين باستثناء مجموعة هامة من الصناديق Caskets التى زخرفت بموضوعات دينوية والتى أنتجت عدة مراكز.

ومن خلال دراسة قطع العاج التى ترجع إلى القرن الخامس الميلادى قطعة من العاج صور عليها سيماخى ونيكوماخى وذلك بمناسبة الاحتفال بالزواج بين هاتين العائلتين (شكل ٤١٥) وهى لا تظهر أية إشارة لتأثير الأسلوب الواقعى ونجدها الآن موزعة بين متاحف فيكتوريا وألبرت وفى كلونى التى وصلت إليها عندما نقلت العاصمة. أما مراكز الإنتاج فربما كانت القسطنطينية أو ميلانو فى شمال إيطاليا حيث اشتهرت بأنها كانت موطن لمدرسة منفصلة ومستقلة يحتل أيضاً رافينا حيث يمكن إرجاع صندوق Brescia (شكل ٤١٦) من منتصف القرن الرابع الميلادى إلى روما أو ميلانو بالإضافة إلى بروفنس التى ارتبطت بها مجموعة خاصة بها.

وإلى جانب هذه المراكز المتخصصة فى النحت على العاج كان يوجد مركزين هاميين ونعنى بذلك الإسكندرية وأنطاكية وبالطبع كان العمل بها فى البداية يتبع الأسلوب الهلينيستى ثم تقدمت سوريا كمركز للإنتاج تدريجياً وقد تميزت بالواقعية وظهر تأثيرها بدرجة ملحوظة أكثر فأكثر على بعض المراكز وخاصة فى أنطاكية التى

تميز العمل بها بالقوة والفاعلية بينما بقي أسلوب الإسكندرية أكثر مثالية في التصوير. وفي الواقع كان أسلوباً كلاسيكياً حيث كانت الرقة والرشاقة من العوامل المسيطرة على هذا الأسلوب واستمر هذا الأسلوب حتى القرن السادس الميلادي.

غير أنه من الصعب القول أن كل الأعمال الواقعية يجب إرجاعها إلى أنطاكية لأن الواقعية السورية قد توطدت في وقت مبكر في باقي أرجاء مصر.

ومن النماذج الفردية قطعة من العاج Theist تحمل ديسكوريدس (Dioscorides) وأوروبا وواضح من أسلوب العمل بها إنها تنتمي لمدرسة الإسكندرية حيث الأسلوب المثالي، بينما Pyxis الشهيرة في برلين يبدو أنها نحتت في أنطاكية حسب الأسلوب الواقعي وهما يؤرخان في القرن الخامس الميلادي تقريباً.

أما الواقعية السورية فنجدها متمثلة في الرؤوس الكبيرة والتعبيرات المنفصلة والمتشددة وهي ممثلة في عدد من قطع العاج.

أما اللوحات التي تمثل أشخاص بعينهم فهي من إنتاج مدرسة روما أو القسطنطينية، ففي فيينا أحد هذه اللوحات وأخرى في برلين تحمل شكل أبولو وأخرى في رافينا تحمل أبولو ودافني وهما من القرن السادس الميلادي أكثر من القرن الخامس لأنه في ذلك الوقت تأثرت الإسكندرية ببعض الشيء بالأسلوب السورى مما جعل من الصعوبة القول أنهم قد حفروا في الإسكندرية أو أنطاكية وفي الواقع إن مثل هذا النوع من العاج السكندري كانت تمثل موضوعات كلاسيكية في بعض منها حيث كانت الإسكندرية مركزاً للهليينسية.

ويظهر قمة ازدهار الأسلوب الهليينسى في سلسلة من اللوحات المتعلقة بعرش ماكسيميان فسى رافينا وهي تعتبر أفضل ما وصل إلينا من قطع العاج من العصر المسيحي المبكر (شكل ٤١٧-٤١٨) .

وهناك جدل كبير حول مكان نحت هذه اللوحات فهناك اعتقاداً جعل الإسكندرية أكثر احتمالاً ثم تحول هذا الاعتقاد إلى القسطنطينية استناداً إلى أنهم صنعوا لماكسيمانوس (Maximianus) رئيس اساقفة رافينا في الفترة ما بين (٥٤٥-٥٦٥م) (شكل ٤١٨) وفيها يظهر يوحنا بين أربعة من المبشرين ولو أن بعض المراجع اعتبرت إن الأكوام نحتت قبل ذلك بحوالى نصف قرن أى في نفس الوقت الذى صنع فيه العرش.

ويمكن تمييز أربعة أيادي مختلفة قامت بالعمل وإن كانوا جميعاً من نفس المكان إضافة إلى تقارب الأسلوب بينهم.

ومن الملاحظ أن بعض قطع العاج نجدها تحمل ملامح وسمات أكثر شرقية خصوصاً غلافى كتاب واحد منها فى المكتبة العامة فى أريغان فى أرمينيا (شكل ٤١٩) والآخر فى المكتبة الوطنية بباريس (شكل ٤٢٠) ومصور عليها مناظر من الإنجيل وهناك أيضاً لوحتان تحملان مناظر من الإنجيل فى متحف فايتسوليام (شكل ٤٢١) بكمبردج، وتوجد لوحة معمدية وأخرى فى المتحف البريطانى تمثل القديس مينا (شكل ٤٢٢) ولوحة فى متحف كلونى عليها القديس بولس (شكل ٤٢٣) هذه المجموعة من الواضح أنها نحتت فى مكان واحد ربما سوريا أو فلسطين أو أنطاكية وربما الإسكندرية أو كورنستا القسطنطينية وقد وضعت الإسكندرية فى مقدمة هذه المقترحات نظراً إنها اعتبرت الراحية للأسلوب الهللىنى.

ولوحات عرش رافينا السابقة يوجد تشابه قريب جداً بينها وبين لوحات Consular diptych التى صنعت فى القسطنطينية مما يجعلهم أقرب إلى لوحات عرش رافينا أكثر من الإسكندرية.

أما اللوحات التى تمثل غلاف كتاب فى أريغان بأرمينيا فهى شرقية تماماً ومن كل ذلك يمكن القول إن الأسلوب الواقعى السورى والخيال الهللىنى أمتزجا بدرجة كبيرة جداً فى ذلك الوقت وإن ظلت الإسكندرية وأنطاكية من أهم المراكز فى إنتاج قطع العاج الفنية حتى القرن الخامس الميلادى وكانت المدن الهامة فيها كسوريا وفلسطين ومصر مراكز إنتاج أيضاً وإن كان من السهل تمييز عملهم الذى كان ينقصه الصقل والتهديب الذى تميزت به المدن الكبيرة.

فالعامل المصرى مثلاً تمييز بالواقعية إلى حد ما وبالتصميمات والزخارف الطبيعية الكثيرة ولكن بأسلوب خشن شأنه شأن كل الإنتاج المحلى السورى والفلسطينى.

ويبدو أن النحاتين كانوا على اتصال بأنطاكية أكثر من اتصالهم بالإسكندرية، أما بالنسبة لفلسطين فنظراً لكونها مركزاً لانتقال الحجاج مما يمثل سهولة انتقال لقطع العاج فمن المحتمل إن عمل هذه المدرسة كان متأثراً بدرجة كبيرة بكل من إيطاليا والقسطنطينية، وكانت القدس مركزاً لهذه المدرسة التى ينتمى إليها المجموعة التى

تتكون من لوحات من Didtych أحدهما عليها مناظر تصور آلام المسيح في ميلانو وترجع إلى أواخر القرن الخامس الميلادي ولوحة أخرى تصور الصعود للسماء موجودة في ميونخ.

وأخرى بها اثنان من Marys ضمن مجموعة Trivulzio في ميلان بالإضافة إلى صندوق به مناظر تصور الصعود للسماء موجود في المتحف البريطاني ويرى البعض أن كثيراً من المنحوتات قد حُفرت في روما أو ربما ميلانو بواسطة السكان الفلسطينيين حيث كانت توجد مستعمرة فلسطينية كبيرة هناك في بداية القرن الخامس الميلادي.

ومن المؤكد أن كثير من النحاتين قد انتقلوا إلى هناك بأعداد كبيرة وإلى نفس المدرسة السورية الفلسطينية التي ارتبطت بعض الشيء مع Edessa التي يظهر في أعمالها الأسلوب الشرقي توجد لوحة من المحتمل أن تكون غلاف كتاب وهي بالمتحف البريطاني وتصور ميلاد المسيح من أسفل وتحمل من أعلى مجموعة بمنظور الرسم الرأسى بوضع الأشخاص واحداً فوق الآخر وعلى نفس المستوى بدلاً من وضعهم خلف بعضهم البعض وعلى مستويات مختلفة.

ويلاحظ أن الشخصيات الهامة قد صورت بطريقة مكبرة وذلك لتمييزهم عن الآخرين وهو أسلوب شرقي الذي يظهر أيضاً في الحركة الكثيرة للرأس وعموماً فقد تميزت الملامح بالخشونة.

ونفس الملامح الشرقية نجدها أيضاً في مجموعة من قطع العاج واحدة منهم من مورانو Murano وموجودة الآن بمتحف Ravenna يظهر فيها المسيح بين القديس بطرس والقديس بولس (شكل ٤٢٥) وأخرى تصور التعبد موجودة بمكتبة John Rylands في مانشستر بالإضافة إلى لوحات مماثلة في باريس (شكل ٤٢٦) وفي بولونيا وموسكو.

وأيضاً السمات الشرقية مثلت في المجموعة التي تنازل عنها Baldwin Smith لبروفنس والهيئة الحاكمة في ميلانو وأنطاكية أو آسيا الصغرى وهي مكونة من: غلاف كتاب موجود في ميلانو.

- لوحات تابوت موجودة في متحف فيكتوريا والبرت.
- لوحتان Diptych واحدة في برلين والأخرى في Nevers.

Pyxis فى Rouen وتعد من أفضل النماذج والأمثلة التى يظهر فيها الأسلوب الشرقى بوضوح وتعد ميلانو من أهم مراكز إنتاج فن العاج وذلك لقربها من مركز الحضارة ولانفتاحها على جيرانها بعكس بروفس التى كانت منعزلة ومن المعروف أيضاً إن نحاسى العاج عملوا فى ميلانو وكان أسلوب عملهم مميز وواضح لارتباطهم المدينة والحضارة ولذا فإن إرجاع هذه المجموعة السابقة إلى آسيا الصغرى يعد احتمالاً ضئيلاً.

مجموعة أخرى من قطع فن العاج المبكر اعتبرت من القطع الأولى فى فن العاج أكثر من اعتبارها محلية على أساس طريقة وأسلوب العمل بها وتسمى consular diptych ومعروف من هذه المجموعة حوالى ٥٠ قطعة وترجع من ٥٠٠ إلى ٥٤١ ميلادية، ستة منهم صنعت فى روما والباقي نسب إلى القسطنطينية وهذه الأخيرة عليها جدل كبير حول المكان الذى صنعت فيه، إذ أنه من الثابت فيها وجود عناصر هيلينستية وشرقية فى كثير منها والباقي كان بيزنطياً صرفاً وذلك لوجود أسلوب اللوحات الدينية التى انتشرت فى القرن السادس والسابع الميلادى.

وهناك diptych من Probes ترجع إلى ٤٠٦م موجودة الآن فى Aosta وهى رومانية سواء من حيث الأسلوب أو المظهر وهى عبارة عن مجموعة أوراق أشجار عليها أسماء Anastasius و Justinian وآخرين ينتمون بدون شك إلى القسطنطينية. ومن اللوحات الدينية الإمبراطورية ورقة شجر ممثل عليها الإمبراطورة أريادنا موجودة فى فلورنسا (شكل ٤٢٧) وأخرى ترجع إلى القرن الخامس أو السادس تحمل الملاك ميخائيل (شكل ٤٢٨) موجودة فى المتحف البريطانى ويظهر فيها دقة الصنع والصقل الجيد تماماً مع جمال التصميم وتمثل النوعية الضخمة المثالية للعمل البيزنطى وهى لملاحم المميزة التى كوست السمة المميزة للعاصمة القسطنطينية Constantinople. وعلاوة على ذلك فقد قدمت قطعة العاج هذه الدليل والبرهان على إن فن القسطنطينية لم يكن فناً مختاراً تماماً كما اعتقد بعض الكتاب حيث ظهرت اللمسات السكندرية والأنطاكية والرومانية فيها ولو إن الملاحم المميزة لإحدهم كانت أسمى فى بعض النماذج. وبرغم المزج الهائل لهذه التأثيرات التى ظهرت فى غالبية النماذج إلا أن الأسلوب البيزنطى رسخ مع ذلك وازدهر ولهذه الأسباب نتوقع أن تكون

القسطنطينية مركزاً لنحت هذه المجموعة ويحتمل أن النحاتين الفعليين قد جاءوا من مراكز مختلفة من سوريا ومن روما.

وهناك بعض قطع العاج الأخرى التي يمكن ضمها إلى القسطنطينية خاصة اللوحة المركبة الموجودة في متحف اللوفر (شكل ٤٢٩) والمعروفة بعاج بارباريني Barberini Ivory وهي تحمل إمبراطوراً يمتطى جواداً ربما يكون الإمبراطور أناستاسيوس ومن أسفل مصور مجموعة من البربر وهي ترجع إلى حوالي ٥٠٠م. ومن القرن السابع وصاعداً كان في القسطنطينية والأقاليم التابعة لها مثل سالونيك ورش كان يتم بها أكثر الأعمال الهامة بينما في هذه الأثناء خضعت الإسكندرية وانطاكية للحكم الإسلامي، كما عانت إيطاليا صعوبات نتيجة هجوم القوط وهذا الحصار الجغرافي للفن صاحبه حصار في الإنتاج وبطل استخدام بعض الأشكال التي كانت شائعة في الفترة المبكرة وأكثر هذه الأشكال الهامة هي Pyxis، أما قطع العاج المركبة فقد صنعت من عدد من اللوحات المنفصلة ثم ركبت معاً وقد أصبحت الإطارات المكونة من الأكانثوس والزهور أقل من المعتاد.

وفى الواقع أصبحت اللوحات الفردية والثنائية والثلاثية Triptychs-disptych هي الموضوعات الوحيدة التي نحتت لكنائس وعلى سبيل المثال نتناول قطعة شقة من العاج موجودة في تريير Trier (شكل ٤٣٠) وهي تصور موكب تسليم آثار وكتب مقدسة إلى كنيسة.

وفى المجال الدنيوى يوجد عدد ليس بالقليل من النماذج الفردية على صناديق مستطيلة الشكل وعلى أبواق وهذه الصناديق المستطيلة الشكل لها أهمية كبيرة ليس فقط لرسوماتها المتنوعة ولكن أيضاً لقيمتها الفنية العالية حيث غالبية الزخارف ذات طابع دينوى والموضوعات مأخوذة من الأساطير الكلاسيكية وقد اعتقد في وقت ما أن المجموعة كلها انتجت أثناء فترة تحطيم الصور الدينية ولكن هذا الاعتقاد بعيد الاحتمال لوجود صناديق أخرى ذات موضوعات دينية تكاد تكون متطابقة فى الأسلوب الفنى المتمثل فى وجود الإطار المميز بوجود سلسلة من الورود الصغيرة والموجود فى الصناديق الدنيوية وهذا التطابق يجعلنا نطلق عليها مجموعة صناديق الورود.

إضافة إلى ذلك فإن براعة الأسلوب تكاد تكون شبيهة بالعمل فى فنون أخرى خصوصاً فنون التصوير الصغرى التي ترجع إلى القرن التاسع الميلادى مما يجعلنا

نرجع هذه المجموعة إلى القرنين التاسع والعاشر الميلادى وذلك لإنتمائهم فن العاج فى ذلك الوقت.

والنماذج الأولية عموماً أكثر براعة من النماذج المتأخرة وفيها تسود الموضوعات الدينية المجسمة نوعاً ما مع وجود زخارف دينوية ويرجح إن هذه الصناديق استخدمت كصناديق للزواج، أما تلك التى تحمل موضوعات دينية فقط فكانت تستخدم لوضع أشياء مقدسة خاصة بالكنيسة وقد صنعوا جميعهم تقريباً فى القسطنطينية ويبدو أنها تمثل مجموعة فردية تخص شخصية غنية.

ومن النماذج الأكثر شهرة وجمالاً فى هذه المجموعة صندوق Veroli الموجود فى متحف فيكتوريا وألبرت (شكل ٤٣١) ويمكن إرجاعه إلى القرن العاشر الميلادى والنحت فيه بارز والأسلوب متميز ونجد فيه المزج المتوازن بين العناصر المختلفة الذى يظهر بوضوح فى التكوينات وهو محاط بسلسلة من الورود الصغيرة، العمل فى مجمله جيد للغاية.

وهناك صندوق مشابه للصندوق السابق موجود فى متحف Cluny بباريس (شكل ٤٣٢) مصور عليه مناظر متتالية وهما يرجعان إلى نفس الفترة حيث يظهر فى كلتاها خاصية الحافة المكونة من سلسلة من الورود الصغيرة التى نجدها أيضاً فى صندوق موجود فى المتحف الوطنى بفلورنسا (شكل ٤٣٣) ومكونة من أربعة لوحات صغيرة تحمل كل منها على التوالى الجزء صورة ليوحنا المعمدانى، القديس يوحنا، السيدة العذراء، السيد المسيح ويفصل بين كل لوحة وأخرى سلسلة طويلة من الورود الصغيرة، والمنظر كله محاط بإطار من نفس الورود وهو متأخر فى التاريخ نوعاً ما عن الصندوق السابق.

أما الصندوق الموجود فى كاتدرائية Troyes (شكل ٤٣٤) فهو مختلف حيث لا يوجد به الحافة الوردية التى شاعت فى الصناديق السابقة والمنحوتات جاءت على أسلوب النحت التذكارى نوعاً ما وعلى غطاء الصندوق إثنان من الأباطرة يمتطون الجياد أمام بوابة مفتوحة لمدينة ومقدمة الصندوق عليها منظر صيد الأسد وعلى الجانبين إثنان من الأباطرة مع وجود طيور على الأسلوب الصينى عند النهايتين ويبدو أنها مستوحاة من الطراز الشرقى والجوانب من قطع النسيج. ويوجد إثنان أو ثلاثة من قطع النسيج المشابهة لها واحدة فى Mozac ويظهر فيها إمبراطوراً يمتطى جواداً وقد

اعتقد Garbar أن الصندوق وقطعه النسيج المشابهة لابد وأن ترجع إلى فترة تحطيم الصور الدينية iconoclast ولكن هذا الاحتمال بعيد وعلى كل الأحوال فقد قدما دليل لمدى التأثير الشرقي الذي اخترق الفن في هذا الوقت بدرجة ملحوظة.

وهناك صندوق على الشكل المعتاد محفوظ الآن في Sens له قمة هرمية الشكل ومثبت به حلقات في الجهة المقابلة ويرى Dalton إن هذا الصندوق غربى الصنعة وأنه نحت في ورشة غربية قامت بنقل الأفكار الشرقية المسيحية وصاغتها بنظرة ورؤية جديدة، أما عن أسلوبه فهو بيزنطى حيث اجتاحت الأسلوب والتأثير البيزنطى الغرب منذ القرن التاسع وصاعداً وهو يرجع إلى القرن الثانى عشر.

وهناك أيضاً مجموعة أخرى من العاج محددة بشكل عبارة عن أنياب أفيال محفورة وقد ظهر هذا النوع أولاً في فترة تحطيم الصور الدينية Iconoclast وأغلبها يحمل زخارف شرقية مستوحاة من فارس ومناظر تمثل السيرك كما في القطعة المحفورة في أسبانيا أو صقلية (شكل ٤٢٥) وبها حيوانات ووحوش والأشكال موضوعة داخل دائرة شبكية وهي ذات تأثير فارسي (شرقي).

وهناك لوحة أخرى مشابهة في الإطار المكون من أنياب أفيال محفورة ولكن الموضوع ديني وليس دنيوي كالسابقة (شكل ٤٣٦) وهي اللوحة الوحيدة ذات الطابع الدينى والتي تنتمى لنفس الأسلوب.

أما عن تميز النماذج الإسلامية من النماذج البيزنطية فهذا ليس من السهل حيث يبدو أن القطع نحتت في عدد من المراكز لكل العقائد علاوة على إن النماذج الشرقية قد قلدت في الغرب وهذا يؤكد حقيقة إن كل هذه النماذج عبارة عن نسخ حيث فيها نوعاً من النمط الإلزامى والنماذج الموجود بها مناظر دينية كانت مخصصة للاستخدام الكنسى وتلك ذات الزخارف ومناظر الحيوانات كان يقصد بها الصيد أو استخدامها في مجال الصيد.

وعلى كل الأحوال فإن قطع العاج الدينية في تلك الفترة قد أظهرت التفوق والنسبوغ البيزنطى الذى وصل إلى قمته أما زخرفته فقد تميزت بالملبس المجسم نوعاً ما الذى اتسم بالرشاقة والجمال والتجانس معاً حيث نجد فيه رقة في الحفر وتناسب جميل في الأشكال يوحى بالإحساس العميق الذى يماثل أجمل قطع الموزايكو والصور

الملونة حتى أنه في احيان كثيرة يصعب تأريخ الصور الملونة عند مقارنتها بقطع العاج والعكس صحيح.

ومن الملامح المميزة فيها هي الصدفة ذات الحجم الطبيعي والتي تصف بالطول على أرضية مستوية وعلى الجانب فوق الرأس كتب بحروف جميلة اسم الشخصية الواقفة وهي تعطى انطباع مذهل بالانقطاع العام عن الحياة وخلق جو روحاني عميق ويبدو أنها كانت ملونة حيث لا تزال آثار الألوان باقية حتى الآن.

ومن الموضوعات الدينية في فن الفحت على العاج لوحة رائعة الجمال والدقة ممثل عليها السيد المسيح والسيدة العذراء ومجموعة من القديسين ومناظر من قصص الإنجيل (شكل ٤٣٧-٤٣٨) أما الخلفية فكانت تزيد بمناظر تقليدية مثل صليب منبثق من إطار مكون من أوراق الأكانثوس وهو ما يعرف بصليب النصر وهذه اللوحة موجودة في متحف اللوفر بباريس وأحياناً يصور منظر تتويج المسيح لأحد الأباطرة كما في اللوحة الموجودة بمتحف الفنون الجميلة بموسكو وفيها يظهر المسيح وهو يتوج الإمبراطور قسطنطين الثالث (شكل ٤٣٩) وهي ترجع إلى ٩٤٤م والصور الرمزية للأشكال هذه تتطابق مع الصور المكونة المعاصرة لها مما يجعل من الصعوبة تأريخ قطع العاج المتأخرة هذه وغالبية هذه الصور الرمزية قد حُفرت في القسطنطينية.

وهناك لوحة أخرى مشابهة لها موجودة في المكتبة الوطنية بباريس (شكل ٤٤٠) وتصور تتويج المسيح للإمبراطور رومانوس وزوجته يودوكيا وأحياناً تقتزن هذه اللوحة برومانوس الرابع أو الثاني الذي توج في ٥٩٥م وبمقارنة هذه اللوحة بالصور الملونة يكون اقترانها برومانوس الثاني أكثر احتمالاً وعليه فهي ترجع إلى نفس فترة تتويج أي ٩٥٩م.

وتتشابه هذه اللوحة مع لوحة رمزية أخرى رائعة diptych توجد في قصر فينيسيا بروما وأخرى بالفاتيكان وجميع هذه اللوحات مصقولة.

مجموعة أخرى تتميز بالأوجه الدائرية وإن كانت الأشكال أقل رشاقة وجمالاً وهي تعرف باسم مجموعة Nicephorus ومن أكثر النماذج بها أهمية قطعة من العاج موجودة في كنيسة القديس فرنسيس في Cortona عليها اسم نيقفوروس فوكاس (٩٦٣-٩٦٩) وقطعة من العاج عبارة عن لوحة تحمل الجزء العلوي للسيد المسيح (شكل ٤٤١) وموجود في متحف فيكتوريا وألبرت وهي ترجع إلى القرن الثامن

الميلادى وبداية القرن التاسع استناداً على أسلوبها القوى والبارع والتي تماثلها في الأسلوب اللوحة الموجودة ضمن مجموعة Tyler والتي تحمل الملاك ميخائيل (شكل ٤٤٢) والموجود في متحف بيناكي بأثينا.

قطعة أخرى من العاج موجودة بالفاتيكان تصور ميلاد المسيح بالإضافة إلى عدد آخر من اللوحات التي تمثل السيد المسيح ويمكن إرجاعها إلى الفترات الأولى أو المتأخرة على أساس إتسامها بالقوة والرشاقة والذي نجده في لوحة في متحف اللوفر والتي ترجع إلى القرن التاسع وأخرى في Bodleian (شكل ٤٤٣) وهي تصور المسيح جالساً على العرش وهي متأخرة نوعاً ما عن الموجودة بمتحف اللوفر إلى جانب لوحة ثالثة موجودة في متحف فيكتوريا وألبرت (شكل ٤٤٤) وترجع إلى القرن الحادى عشر وبداية القرن الثانى عشر وهي تصور يوحنا المعمدانى في الوسط وفوقه القديس ستيغن والقديس فيليب ومن أسفل القديس أندرو والقديس توماس وهي مثال رائع للدقة الشديدة لأفضل عمل متأخر. وهناك لوحة تحمل صورة للقديس يوحنا المعمدانى بكامل طولله (شكل ٤٤٥) موجودة في متحف ليفربول ولوحة أخرى جميلة تمثل العذراء بكامل طولها تحمل المسيح وتقف على قاعدة واللوحة محاطة بإطار رائع (شكل ٤٤٦) وهي موجودة في Utrecht وترجع إلى القرن الحادى عشر وتجمع بين الرقة والرشاقة والجلال والقوة. ويمكن مقارنة هذه اللوحة بتمثال للسيدة العذراء (شكل ٤٤٧) موجود بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن ويعتبر هذا التمثال النموذج الوحيد لأسلوب نحت الوقفة الحرة الإنسيابية على درجة سلم أو قاعدة صغيرة.

ويرجع إلى نفس الفترة أى القرن الحادى عشر عدد من الأوراق التي تحمل صوراً وأشكالاً للقديسين بكامل طولهم في مجموعات متنوعة منها تلك الموجودة في متحف درسدن وغيرها في فيينا وفي فينيسيا وكلهم يبدو أنهم من عمل فنان واحد لتشابه الأسلوب فيهم جميعاً.

ومن اللوحات التي تصور مناظر خلفية للأشخاص الفردية المصورة والتي ترجع إلى نفس الفترة أى القرن الحادى عشر تلك الموجودة في متحف فيكتوريا وألبرت (شكل ٤٤٨) وبها مناظر تصور ميلاد المسيح، رفع لازاروس Lazarus الشهداء في القبر، الشهداء مع المسيح في الجنة.

وفى برلين توجد لوحة تصور منظر التجلى (شكل ٤٤٩) وهى ترجع إلى القرن الثانى عشر أو الثالث عشر.

وهناك لوحة فى درسدن تصور اثنان من الشهداء مع أناسثاسيس موجودة فى برلين أما قطع العاج الأخرى والتى ترجع إلى هذه الفترة المتأخرة فهى دون المستوى ولا تلفت الانتباه.

ومن اللوحات المتأخرة أيضاً لوحة ممثل عليها الأربعون شهيد (شكل ٤٥٠) وهى محفوظة فى المتحف القومى ببرلين.

بالإضافة إلى العدد الهائل من قطع النحت على العاج السابق ذكرها هناك قطع ترجع إلى الفترات المتأخرة حفرت من مواد أخرى كالخشب والعظم والسبب فى ذلك هو ارتفاع تكاليف العاج التى حالت دون استخدامه ومن أمثلة ذلك لوحة من العظم عليها رسومات هندسية وأشكال الحيوانات وطيور وخاصة الحمامة التى مثلت بكثرة فى الأشكال المسيحية. وهناك مجموعة لا بأس بها موجودة بالمتحف اليونانى والرومانى بالإسكندرية فى صالة الفن القبطى (البيزنطى) هى خير مثال على استخدام العظم كبديل للعاج.

أيضاً استخدم ناب الفيل البحرى (الفقمة) فى عمل صلبان صغيرة لربط القلادات، وبعد العصر البيزنطى حفر أيضاً نماذج من العظم والخشب الصلب بكميات كبيرة وكانت الموضوعات التى تناسب هذه المواد الجديدة الرسومات والأشكال الصغيرة جداً مثل صلبان صغيرة مرصعة بإتقان ومحاطة بإطار معدنى وكانت تستخدم لوضعها فوق المذابح فى كل أنحاء اليونان وموسكو والبلقان ورغم جودة ودقة وبراعة هذه الأعمال إلا انها كانت تعتبر حرفة أكثر منها عملاً فنياً.

من الأعمال الأخرى التى تعد من الأهمية النحت على الأحجار الكريمة والجواهر ومن هذه الأحجار Amethyst (وهو حجر كريم أزرق اللون) و Steatite وهو من الأحجار اللينة التى أصبح استخدامها مألوفاً فى القرن العاشر الميلادى ونفذ منه عدد كبير من الأيقونات بالإضافة إلى لوحات صغيرة جداً استخدمت كدلايات أو تعليقات ومعظمها مصنع بطريقة الصب وهى تعتبر فقيرة نوعاً ما فى أسلوبها.

ويوجد عدد قليل من الأعمال المنفذة من حجر Steatite يمكن أن تصنف في عداد أفضل قطع العاج والكثير من الأعمال المنحوتة على هذا الحجر كانت تتميز في وقت ما بدقة التنفيذ وذلك بفضل ليونة المادة التي يمكن تشكيلها والحفر عليها. ومن أقدم وأجمل القطع المنحوتة من هذه المادة رأس صغيرة لإمبراطور موجودة في متحف داهلم Dahlem ببرلين وترجع إلى القرن العاشر وبداية القرن الحادي عشر الذي تنسب له لوحة رائعة في غاية البراعة والدقة مصور عليها الملك ميخائيل موجودة في متحف بانديني في Fiesole (شكل ٤٥١) وهي من حجر Steatite الأخضر المطلق بالذهب ويتميز بالنحت المرتفع والأسلوب القوي، وقطعة أخرى جميلة من حجر Steatite وترجع تقريباً إلى نفس الفترة تحمل منظر القديس ثيودوروس تراتيلاس وهي موجودة في متحف Chersonse. ومن نفس المادة توجد لوحة كبيرة في متحف كاتدرائية توليدو (شكل ٤٥٢) وهي تمثل الأعياد المقدسة الأثني عشر وترجع إلى القرن الثاني عشر ونفس الموضوع مصور على لوحة موجودة في كنيسة القديس كليمنت في أوشريدا وهي متأخرة عنها قليلاً في التاريخ، ونفس الموضوع مصور على لوحة صغيرة في دير فاتوبيدي على جبل أثوس Athos وترجع على الأرجح إلى العصور الوسطى ومن نفس الدير توجد لوحة رائعة تصور القديس جورج.

وهناك أمثلة أخرى ولكنها ضمن مجموعات خاصة وعامة وليس من السهل الوصول إليها وذكرها على حدة.

وبالإضافة إلى الخامات والمواد السابقة التي استخدمت في النحت بجانب العاج استخدمت أيضاً اللدائن والمكونات الصناعية المقلدة لحجر Steatite أو بعض الأحجار الأخرى الكريمة مثل حجر اللازورد الذي نحت عليه شكل دقيق للسيد المسيح مع الحروف المطعمة بالذهب وهذه القطعة كانت موجودة في خزانة الراهب دينيس وهي الآن في متحف اللوفر وترجع إلى القرن الحادي عشر وكان من المعتاد حفر الجزء العلوي للسيد المسيح أو السيدة العذراء على الأحجار الكريمة.

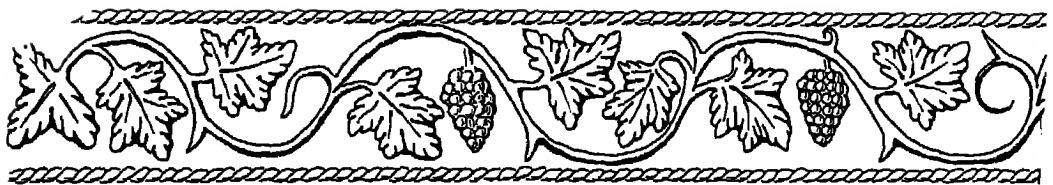
أيضاً قطع البلوري الصخري وشكلت منه أبريق وجرار عليها زخارف ورسومات تحمل اشكال حيوانات وطيور غير أنه ليس من السهل تمييز النماذج البيزنطية منها التي صنعت للولاة المسلمين في مصر الفاطمية.

مراجع الفصل العاشر فن النحت على العاج البيزنطي

- Mathews, T.F., The Art of Byzantium, London, 1998.
- DURAND, J., (ed.), Byzance: L'Art byzantin dans les collections publiques franca ises (exh. cat.; Paris: Musee du Louver, 1992)
- EVANS, H. C., and WILLIAM D., WIXOM(eds), The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 1261 (exh. cat.; New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997
- Viaud, G., Magie et coutumes populaires ches les Coptes d'Egypt, Sisteron,(1978) pp.60-68;
- Heijer, J., Miraculous Icons and There Historical Background, (in Coptic Art and Culture), Cairo (1990) pp 92-95
- DURAND, J., (ed.), Byzance: L'Art byzantin dans les collections publiques franca ises (exh. cat.; Paris: Musee du Louver, 1992)
- EVANS, H. C., and WILLIAM D., WIXOM(eds), The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 1261 (exh. cat.; New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997
- KITZINGER, E., Byzantine Art in the Making (Cambridge, MA, and London: Faber and Faber, 1977)
- LOWDEN J., Early Christian and Byzantine Art (London: Phaidon, 1997)
- MATHEWS, Th. F., The Clash of Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art (Princeton: Princeton University Press, 1993)
- WEITZMANN, K., (ed.), The Age of Spirituality (exh. cat.; New York: The Metropolitan Museum of Art, 1979)
- BAYNES, N.H., and Moss, H. ST B., Byzantium. Oxford, 1961.
- BECKWITH, J., Early Christian and byzanine Art (The Pelican History of Art). Harmondsworth, 1970.
- BECKWITH, J., The Art of Constantinople, New York, 1961.
- BREHIER, L., L'art byzanitin, Paris, 1924.
- Catalogue of Carvings in Ivory in the Victoria and Albert Museum, Part I, 1927.

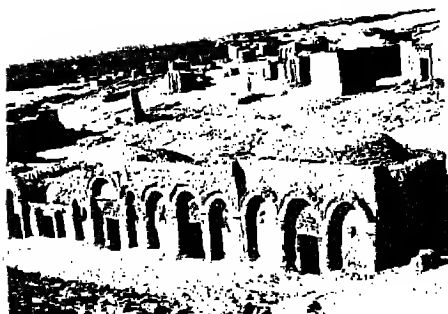
- DALTON, O.M, East Christian Art, Oxford, 1925.
- GLÜCK, H.. Die christliche Kunst des Ostens. Berlin, 1923.
- MANGO, C., The Art of the Byzantine empire, 312-1453 (Sources and documents in the History of Art Series, edited by H. Janson). Englewood cliffs, New Jersey, 1972.
- Moray, Early Christian Art, Princeton, 1942.
- Peirce and Tyler, L'Art byzantin, I and II, Paris, 1932 and 1934.
- PIGANIOL, A., L'empire chrétien 325-395. Paris, 1947.
- Rice, D. T., The Art of Byzantium, London, 1959.
- RICE, D.T., Byzantine Art, London, 1968.
- RICE, D.T., The Beginnings of Christian Art, Nashville and New York, 1957.
- RUNCIMAN, S. Byzantine Civilization, (New York, 1962).
- URE, P.N., Justinian and his Age. Harmondsworth, 1951.
- VOLBACH, W.F., Art byzantin., Paris, 1933.
- VOLBACH, W.F., Early Christian Art, New York, 1962.
- Volbach, W.F., Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, Mainz, 1952.
- Vollbach, S., and Duthuit, Art byzantin, Paris, c. 1932.

الأشكال

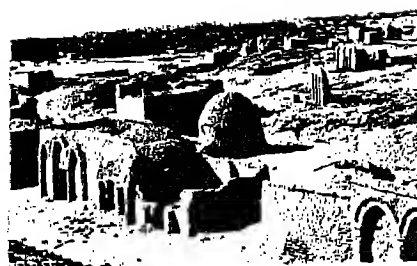




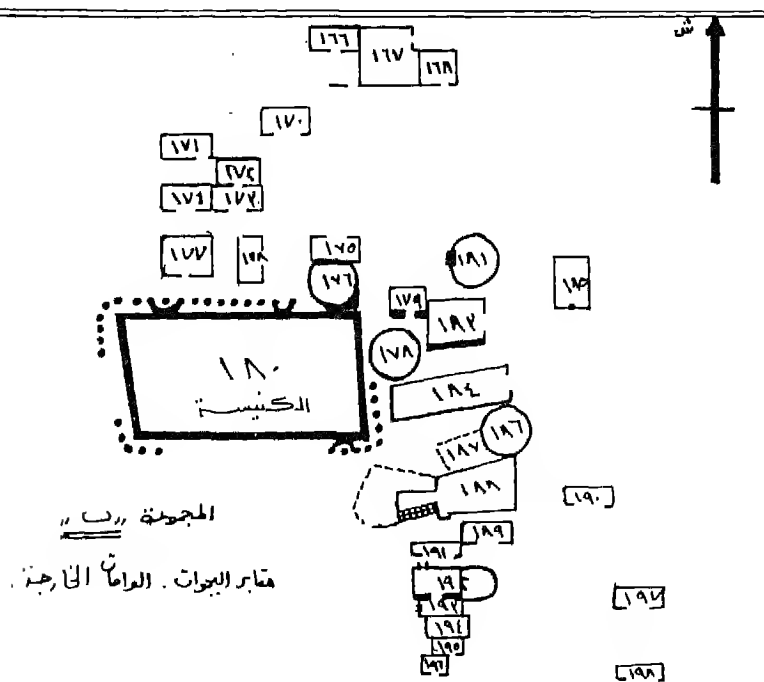
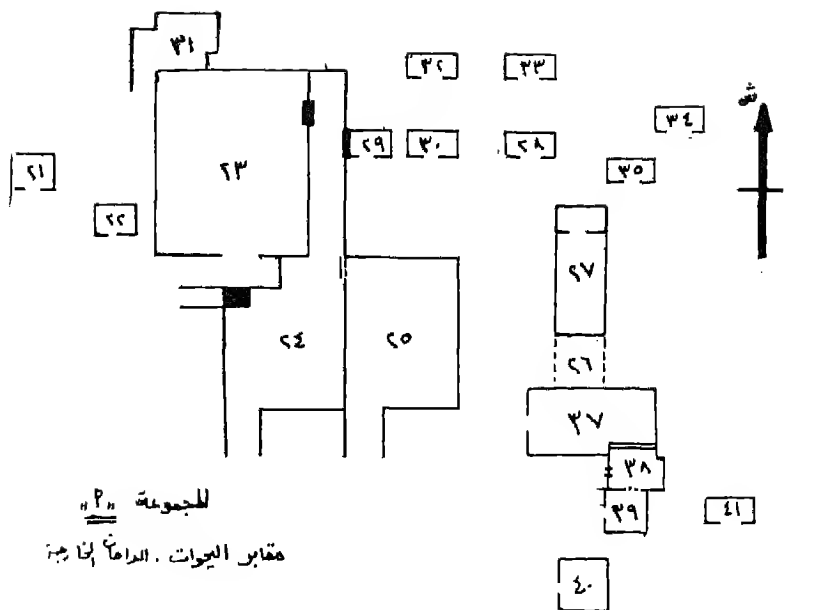
(شكل ١) منظر عام لمقابر البجوات . الواحات الخارجة .
القرنين الرابع والخامس الميلاديين .



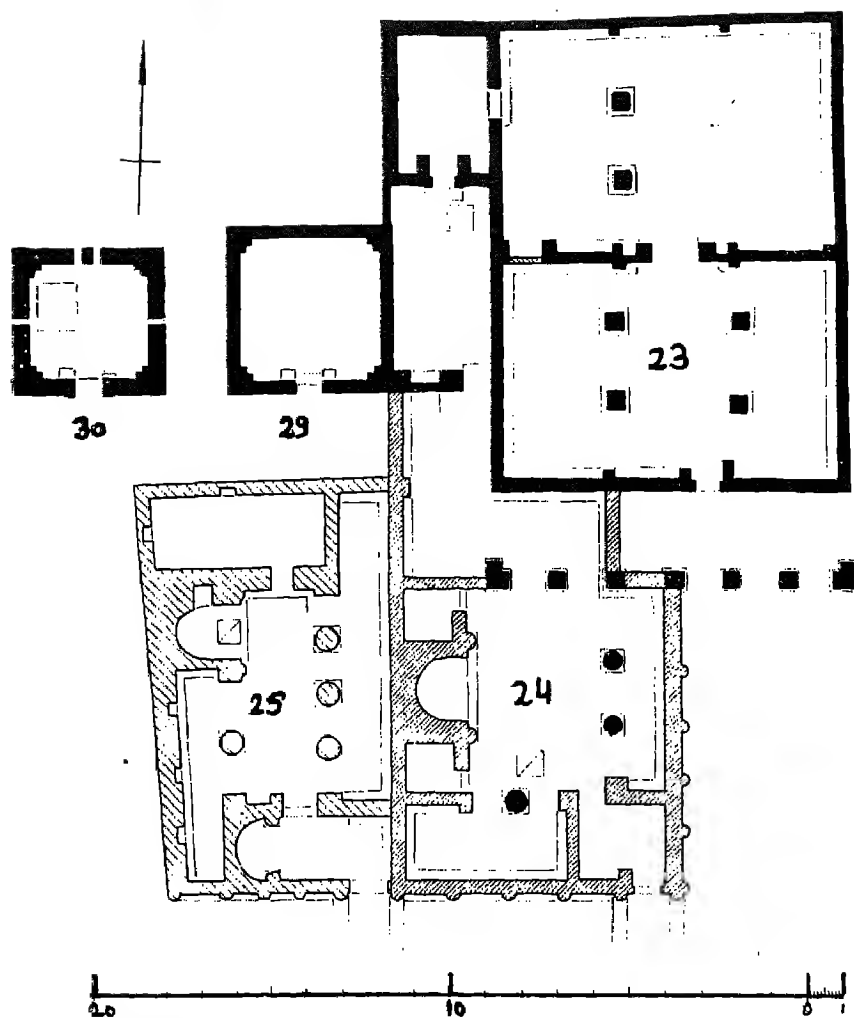
(شكل ٣)



(شكل ٢)



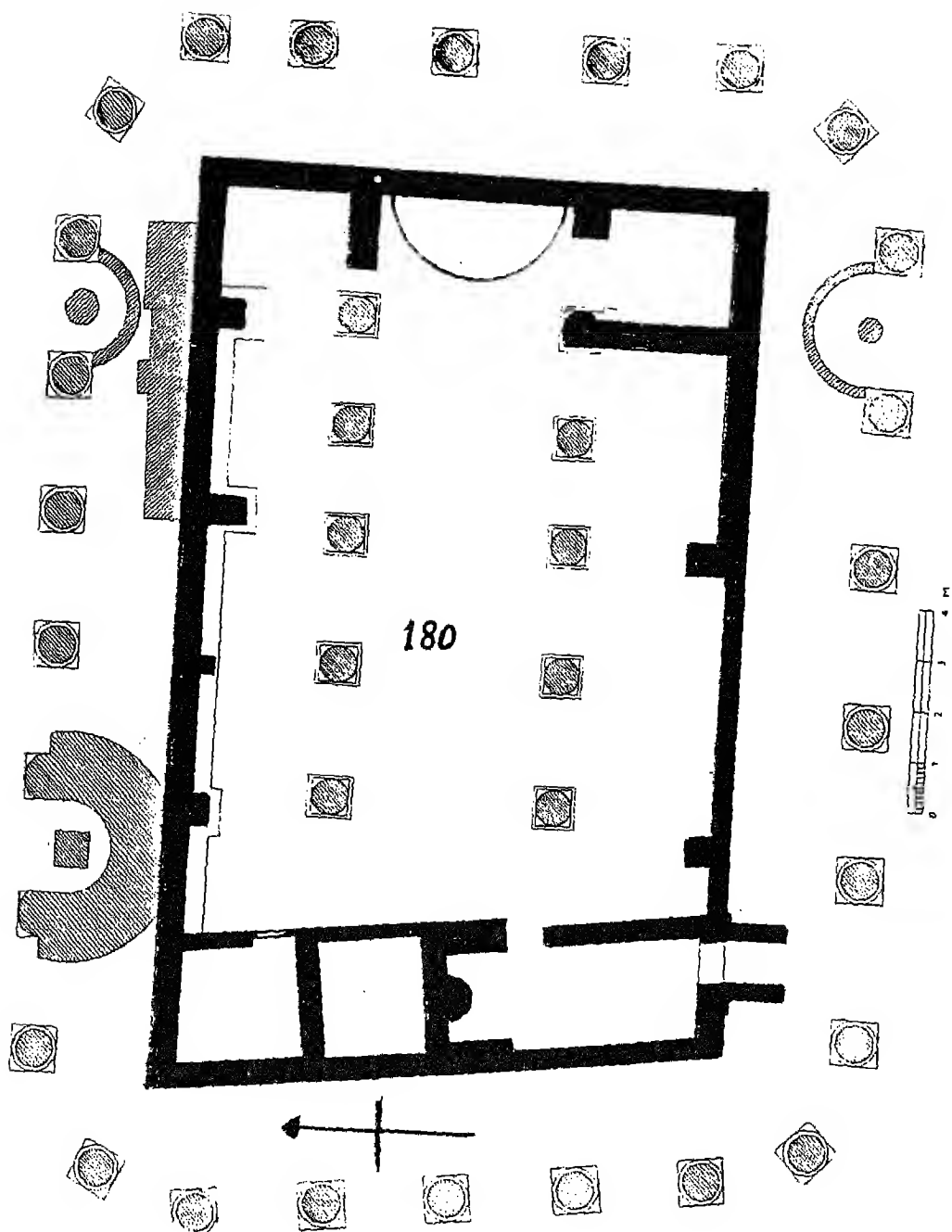
(شكل ٤) : تخطيط للمقابر الرومانية المتأخرة و المسيحية المبكرة . البجوات .



(شكل ٥) تخطيط للحجرات الثلاثة ٢٣، ٢٤، ٢٥ من مقابر البجوات .



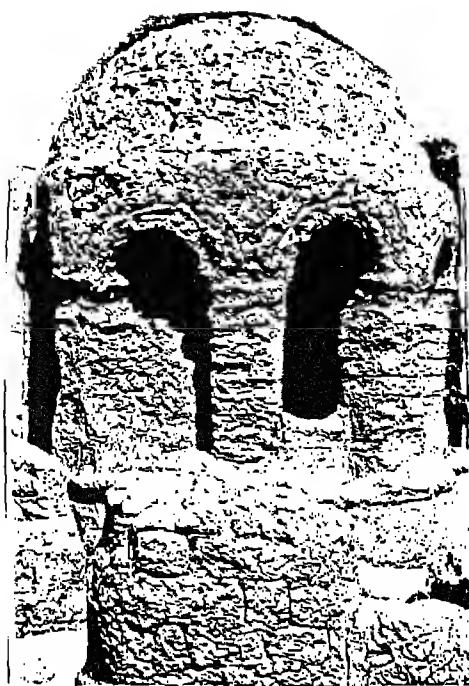
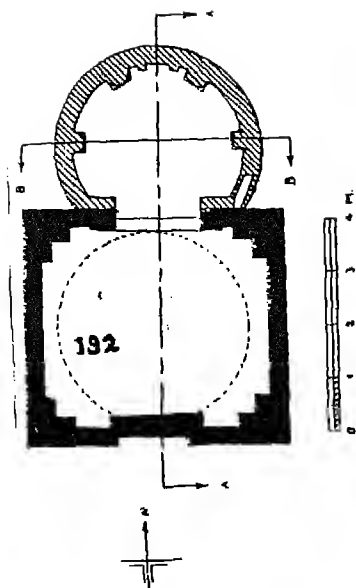
(شكل ٦) واجهة الكنيسة (الحجرتين ٢٤، ٢٥) . البجوات .



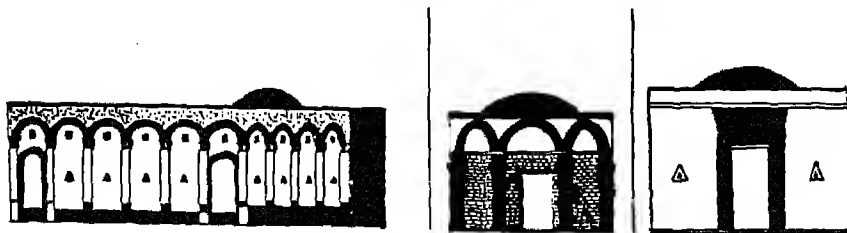
(شكل ٧) تخطيط للحجرة رقم ١٨٠ التي تحولت من مقبرة إلى كنيسة في البجوات .



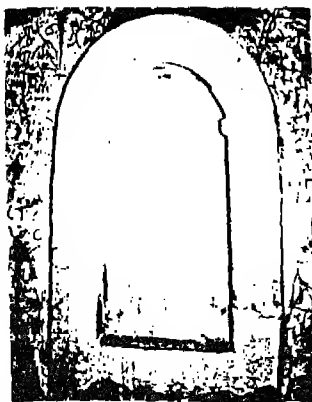
(شكل ٨) منظر عام للحجرة رقم ١٨٠ من الخارج والداخل .



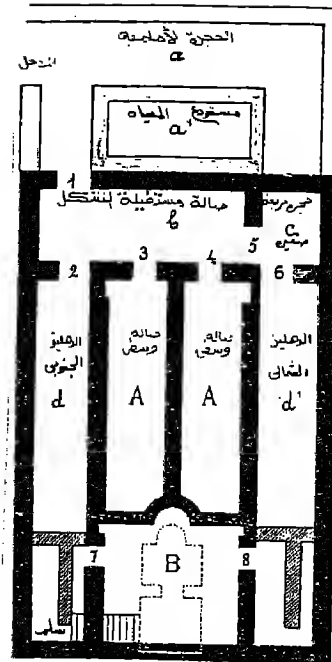
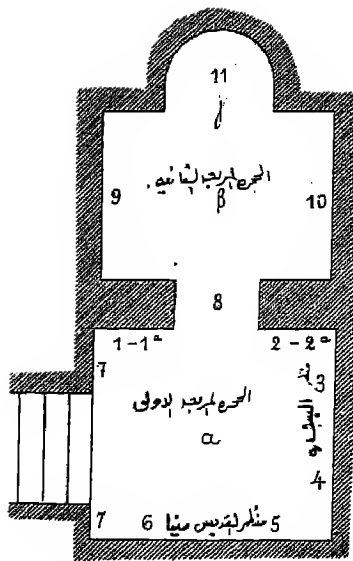
(شكل ٩) المقبرة رقم ١٩٢ بعد التعديل .
(شكل ١٠) المقبرة الدائرية θολος رقم ١٧٨ بالجوات .



(شكل ١١) نماذج لأشكال العمارة الخارجية بمقابر الجوات .



(شكل ١٢) حنية أضيفت في القبرة رقم ٣٠ بالجوات .



(شكل ١٣) المبنى العلوي في كوم أبو جرجا
(شكل ١٤) المبنى السفلي في كوم أبو جرجا .
القرن السادس . غرب الاسكندرية .



(شكل ١٥) منظر حدائق الجنة في حنية كوم أبو جرجا .



(شكل ١٦) منظر المسيح في كوم أبو جرجا .

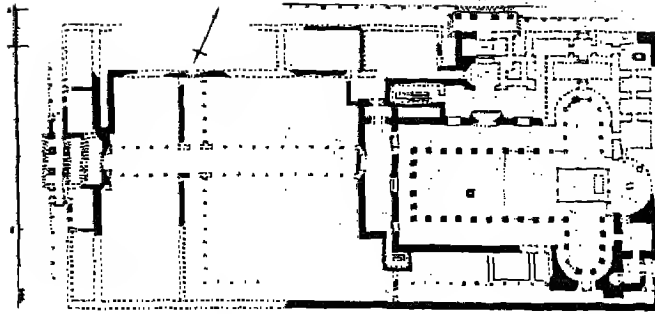


(شكل ١٨) منظر القديس أبو مينا بين

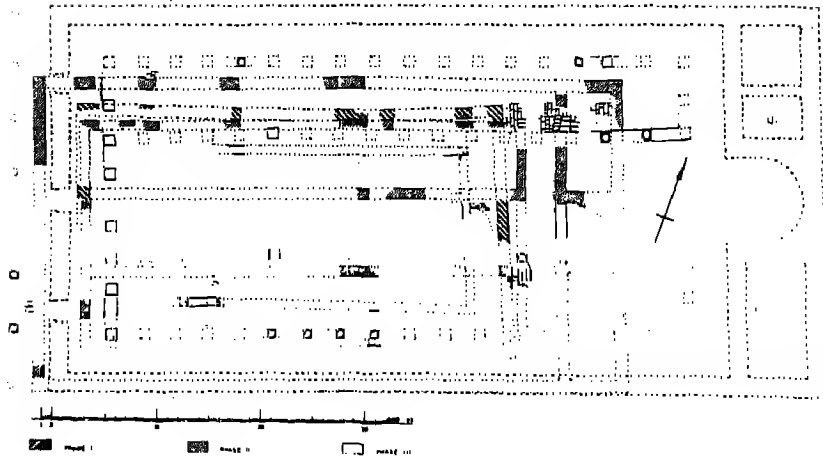
الجميلين . كوم أبو جرجا .



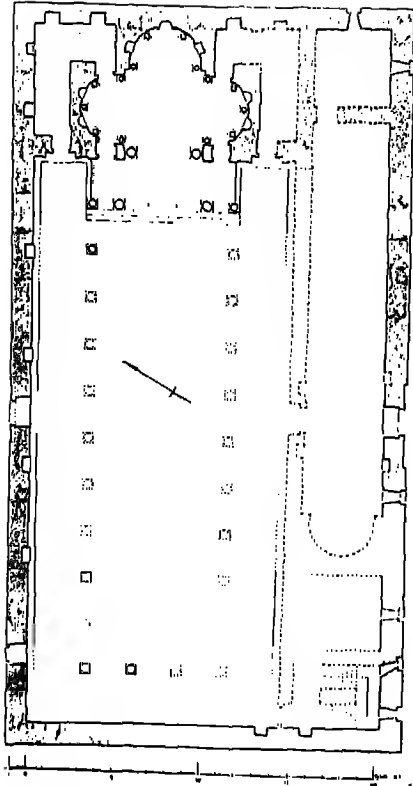
(شكل ١٧) منظر البشارة في كوم ابو جرجا .



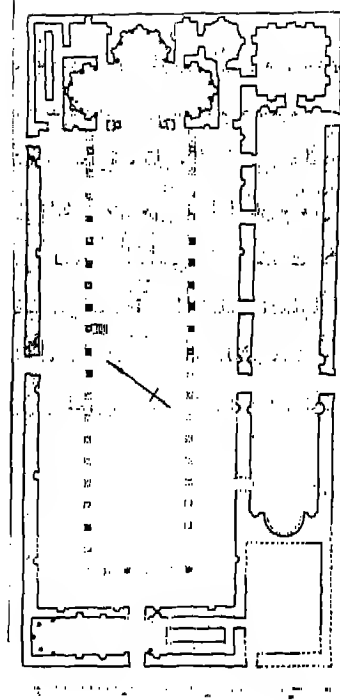
(شكل ١٩) الكنيسة الكبرى في هرمبوليس ماجنا (الاشمونين)



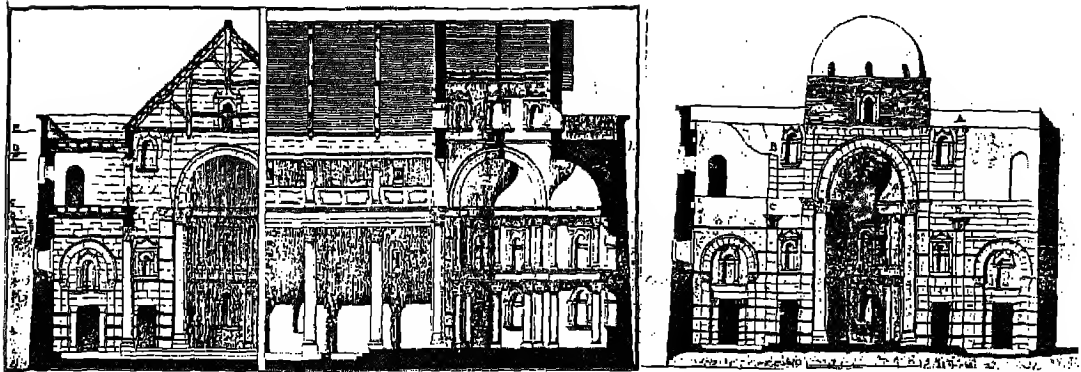
(شكل ٢٠) كنيسة دير البهومي (طابنا) فلو قبلى



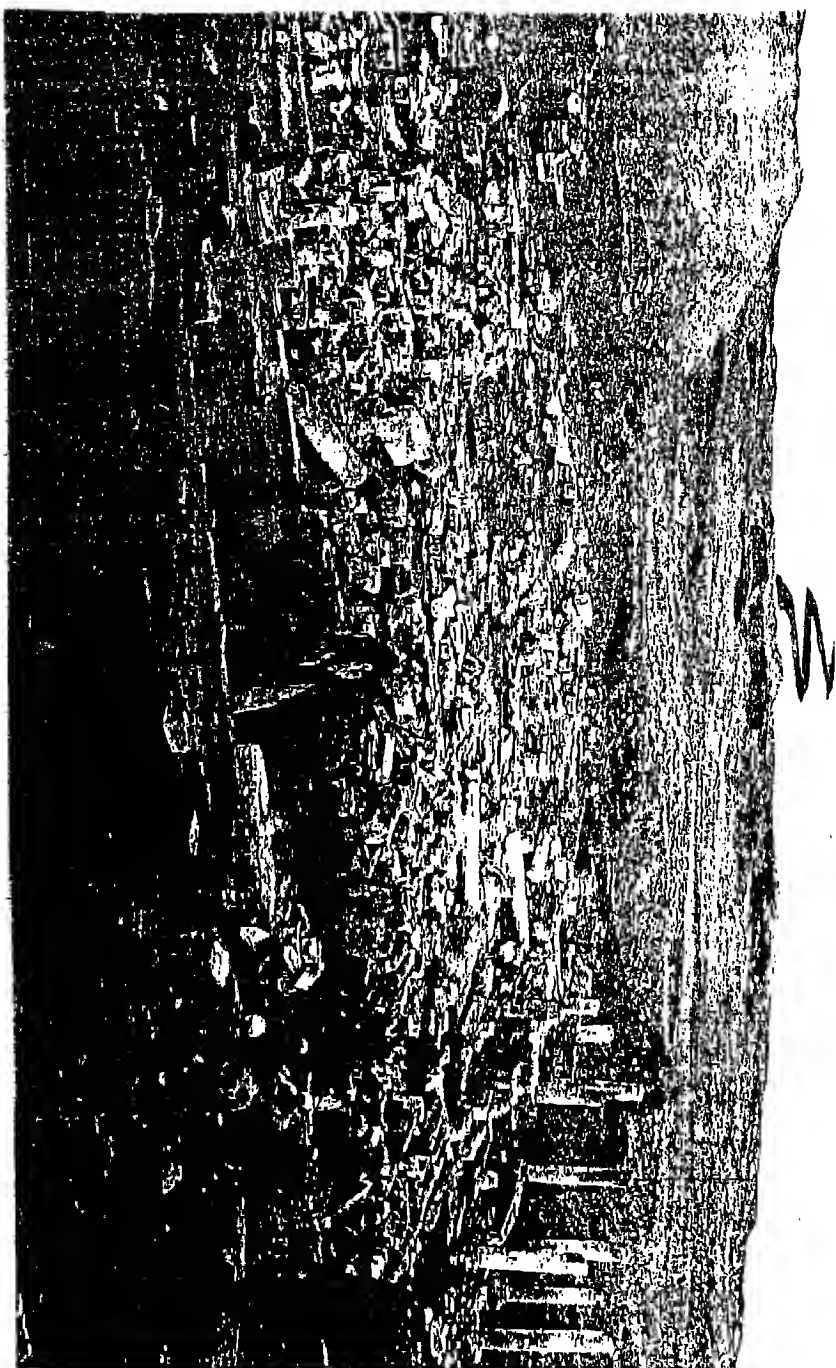
(شكل ٢٢) تخطيط كنيسة الأنبا شنودة
المعروفة بالدير الأبيض (سوهاج)



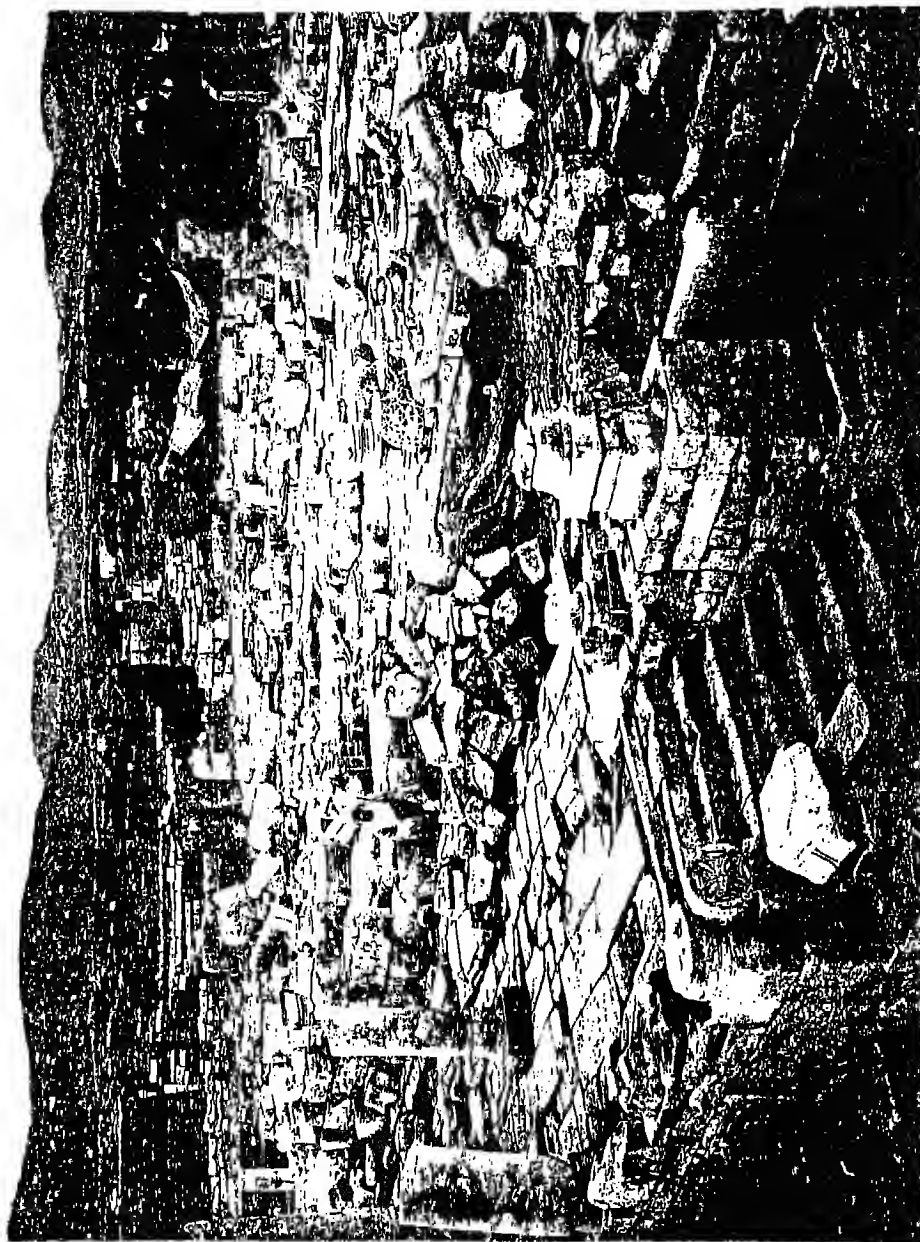
(شكل ٢١) تخطيط كنيسة الأنبا بشوى
المعروفة بالدير الأحمر (سوهاج)



(شكل ٢٣) الواجهات المخططة لكنائس أديرة سوهاج .



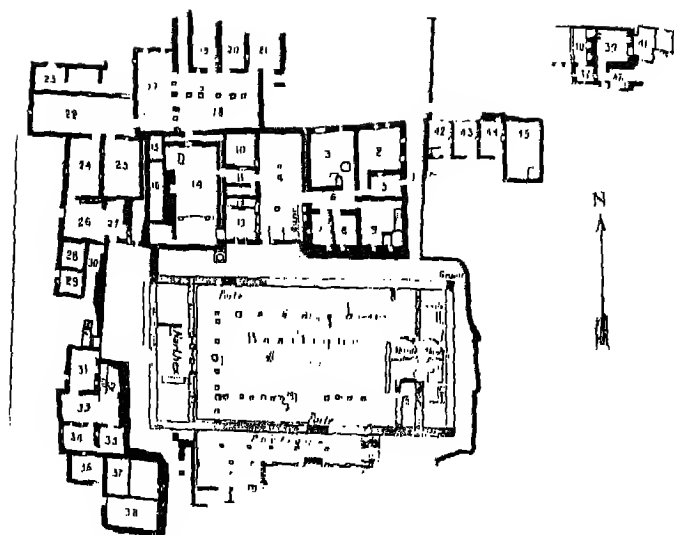
(شكل ٢٤) - صور الأقمار الصناعية - القرنين الخامس والسادس



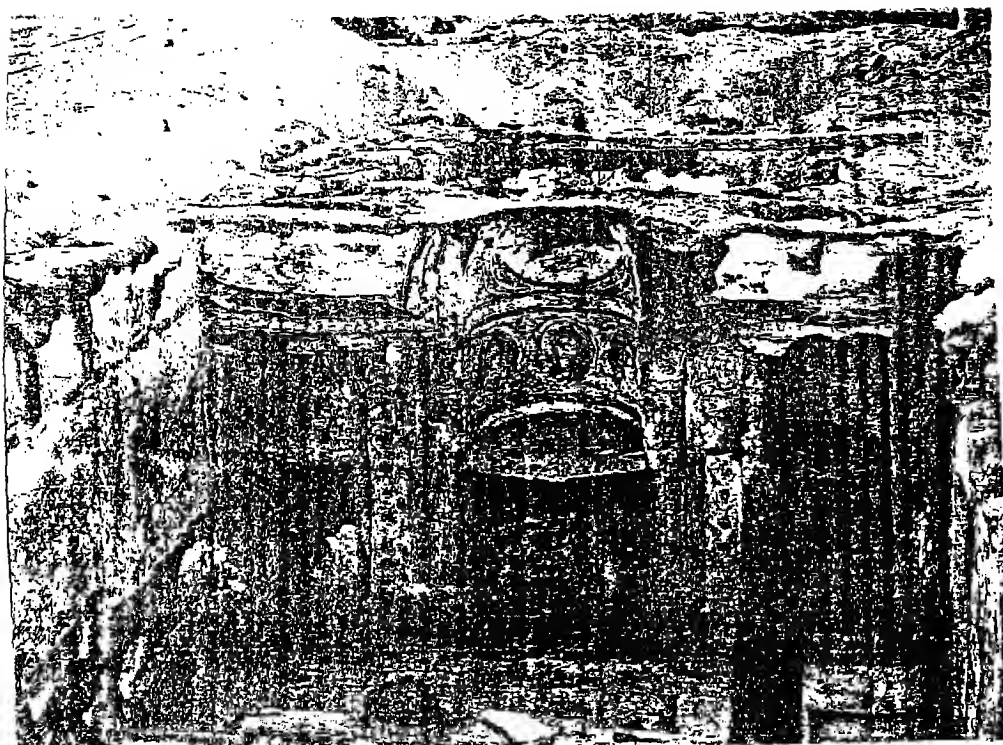
(شكل ٢٥) البازيليك في دير الأنبا أرميا - القرنين الخامس والسادس؛



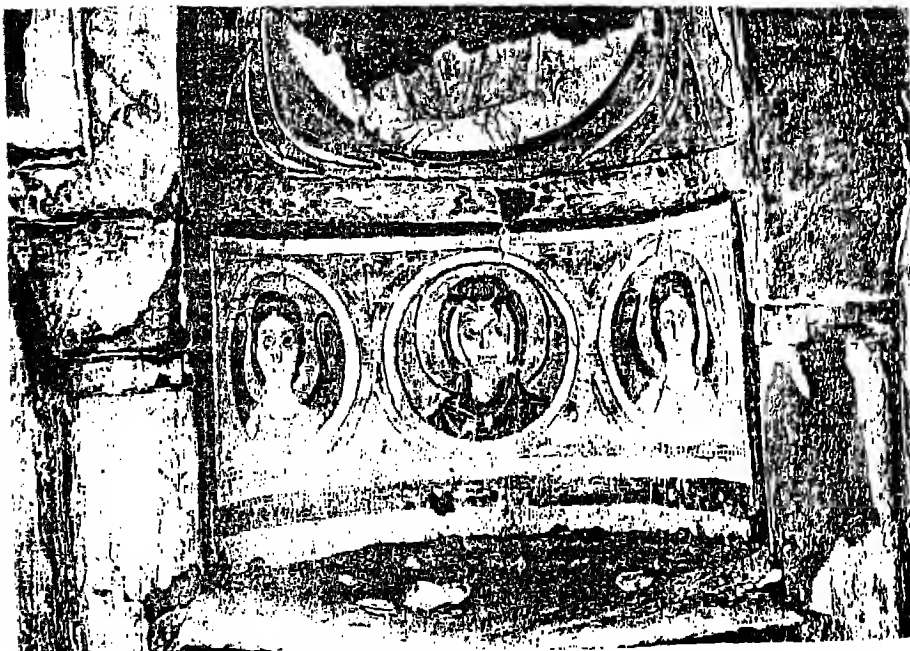
(شكل ٢٦) حوريات الطعم والملاح في بحر الألبا أرميا - القرن الخامس الميلادي



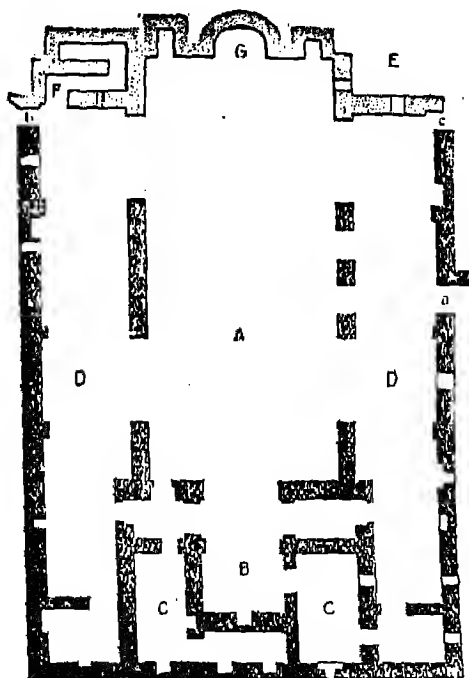
(شكل ٢٧) مخطط للبازيلكا و القلايات في دير الأتيا أرميا . القرنين الخامس والسادس .



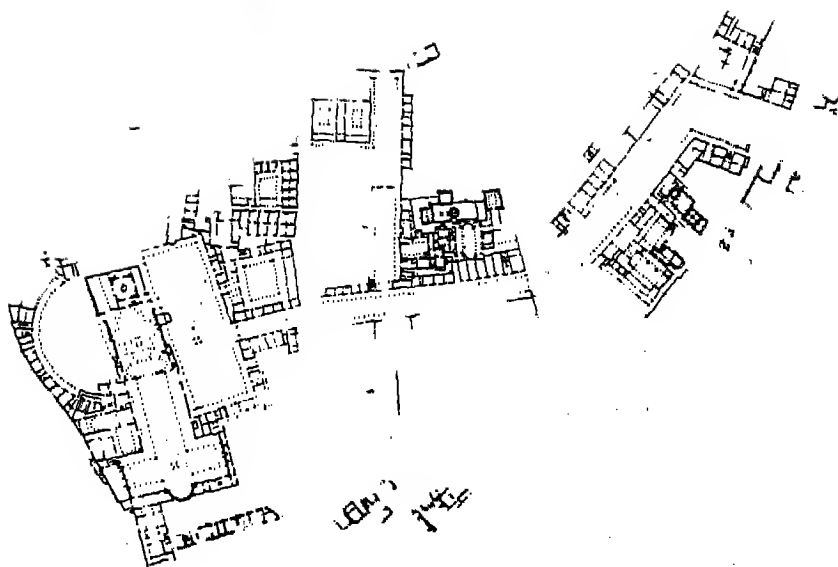
(شكل ٢٨) الحجرة ٤٠ بعد التعديل في دير الأتيا أرميا . القرنين الخامس والسادس .



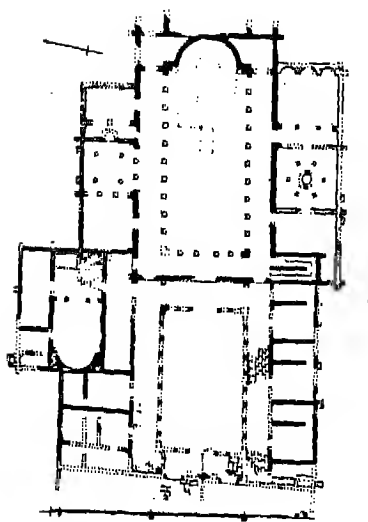
(شكل ٢٩) حنية الحجر ٤٠ بعد التطيل في دير الأنبا أرميا . القرنين الخامس والسادس .



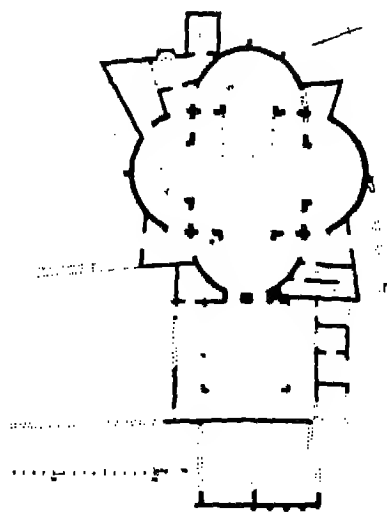
(شكل ٣٠) تخطيط ليازيلكا دير القديس سمعان . أموان . القرن السادس .



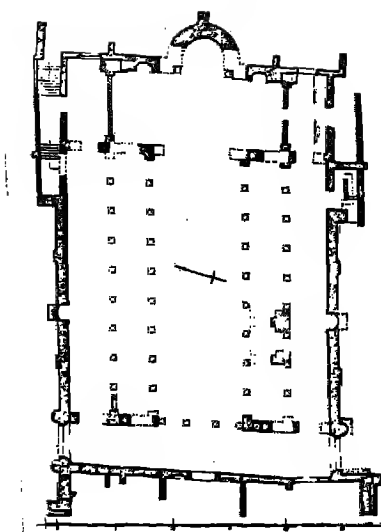
(شكل ٣١) مخطط عام لمنطقة دير أبو مينا غرب الإسكندرية .



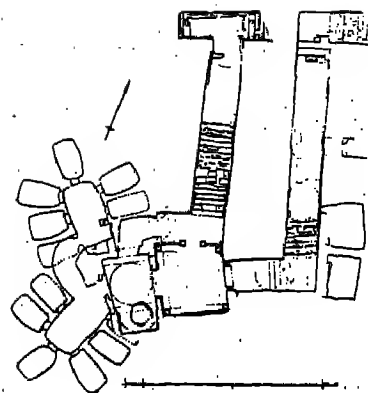
(شكل ٣٣) البازيليكا الشمالية (أبو مينا)



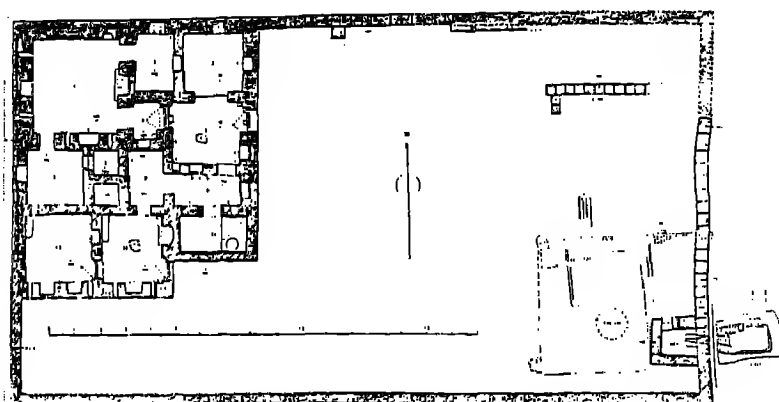
(شكل ٣٢) الكنيسة الشرقية (أبو مينا)



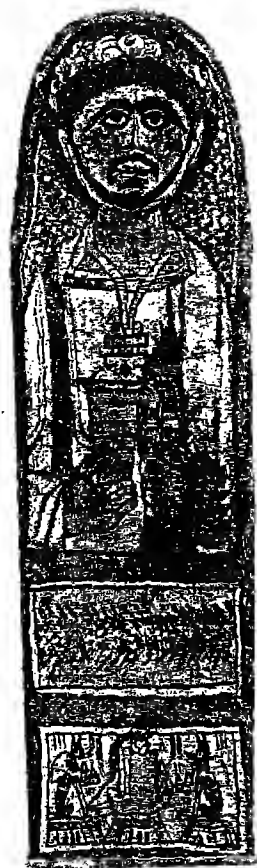
(شكل ٣٥) كنيسة المدفن . القرن الخامس .



(شكل ٣٤) مدفن القديس أبو مينا . القرن السادس .

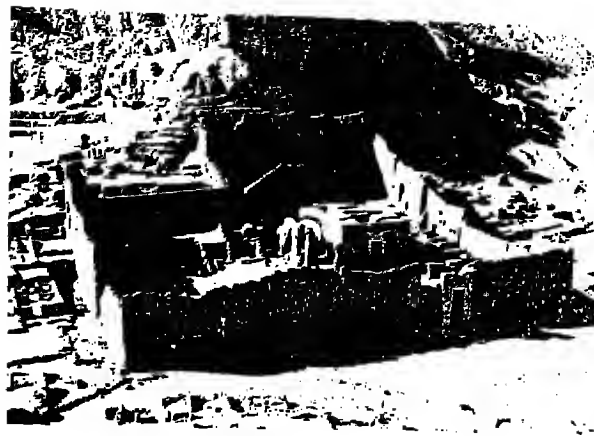


(شكل ٣٦) الحجرة رقم ٦ من كاتليا كوم ٢١٩ .



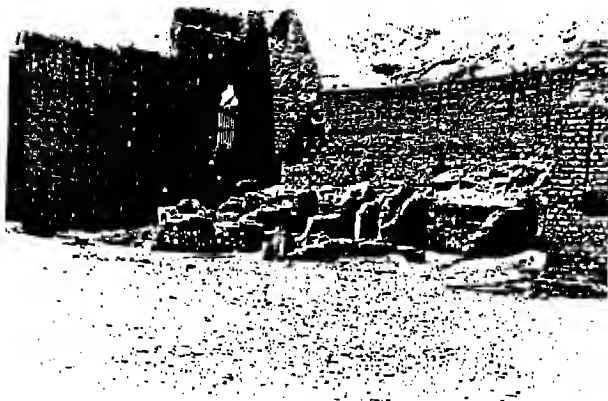
(شكل ٣٧) أربع موميאות عثر عليها في أنقاض الدبر البحري أثناء اكتشاف معبد حتشبسوت
القرنين الثالث والرابع .





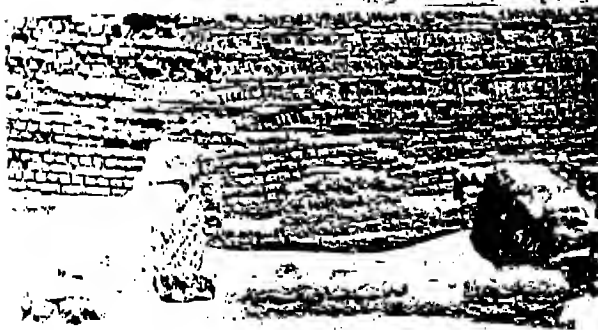
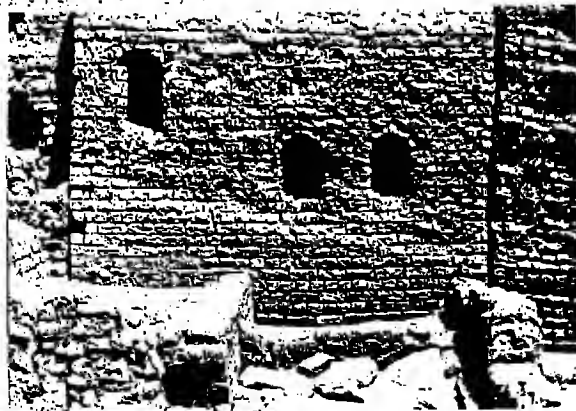
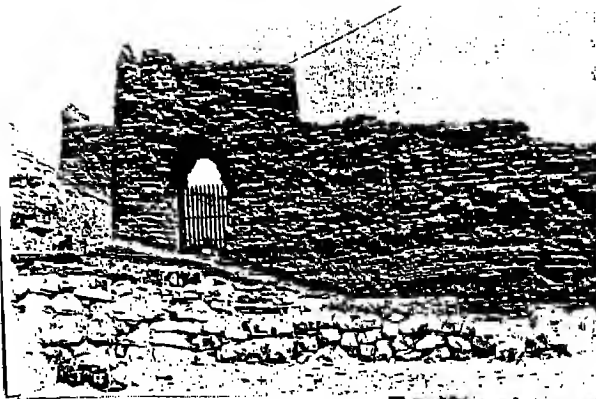
(شكل ٣٨)

منظر عام لمعبد دير المدينة والسور المسيحي والحجرات المتناثرة حول المعبد.



(شكل ٣٩)

منظر عام لحجرات الجانب الغربي من المعبد (دير المدينة)



(شكل ٤٠) منظر عام للمصور المسيحي في دير المدينة والتعديلات المعمارية في القلايات .



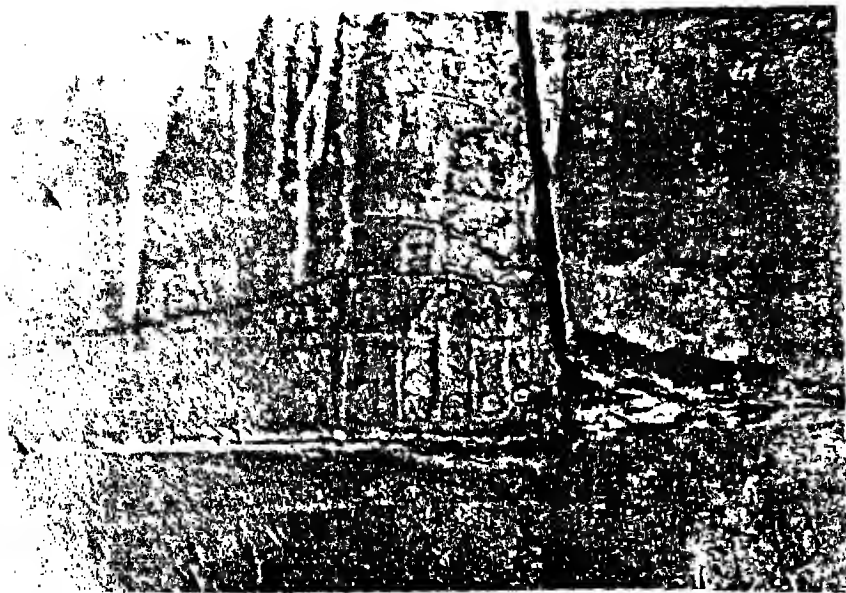
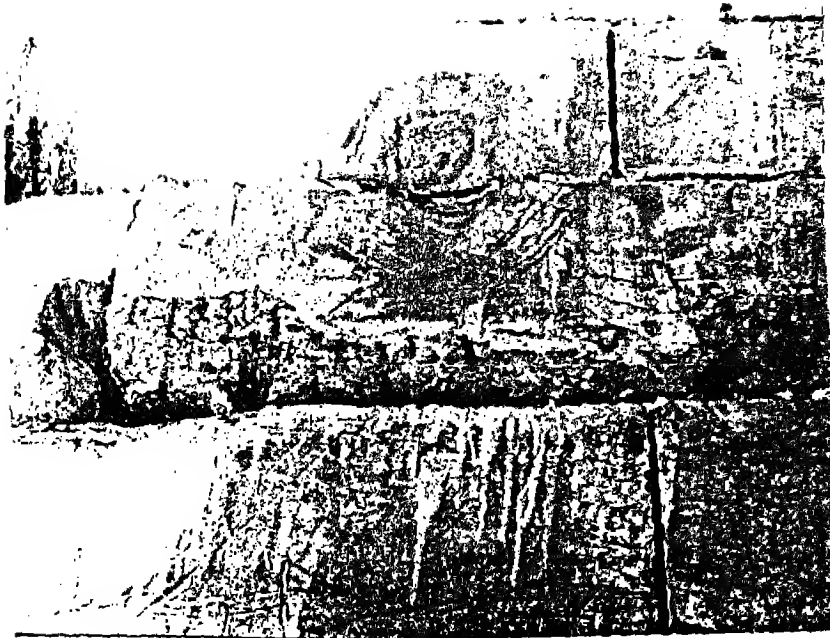
(شكل ٤١)

طغرا السيدة العذراء وتشكيل على نمط البقرة حتحور المعبودة الرئيسية في معبد دير المدينة وهو نموذج معبر عن مفهوم الالتقاء على جدران المعبد.



(شكل ٤٢)

زخرفة نباتية على جدران المعبد الخارجية يمثل (المسيح والمؤمنين

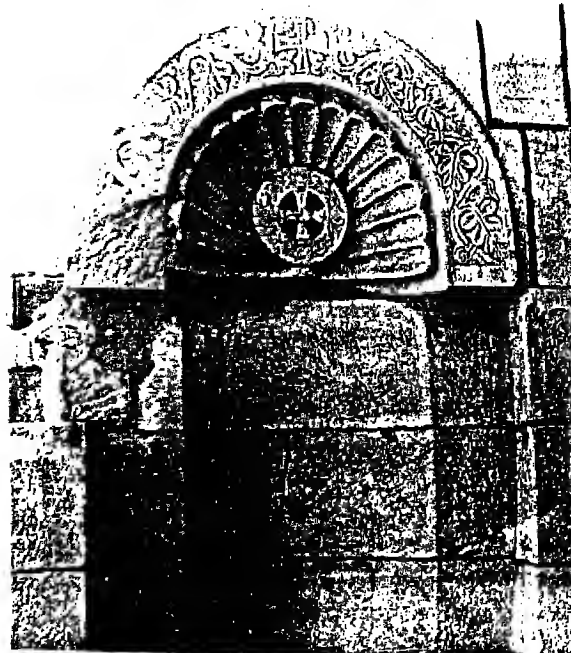


(شكل ٤٣)

نموذج نحتي بارز على المدخل الخاص بالسور المؤدى للمعبد، وعليه صورة لفارس مسيحي
بملابس رومانية ويمسك في يده سيف بنهايته صليب ، منفذ بحجم كبير ،

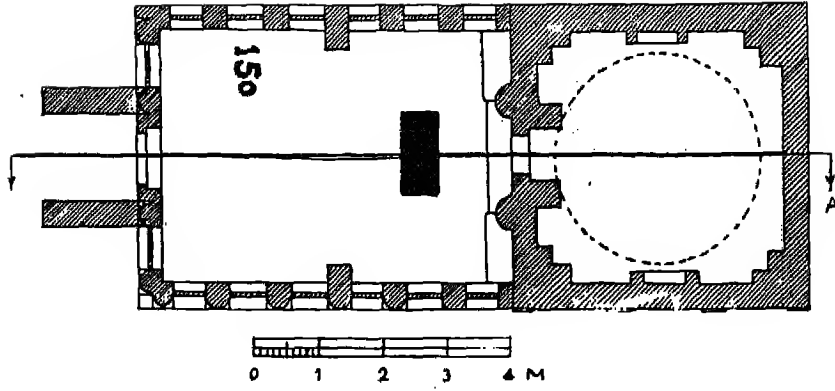


المقصورة المسيحية ذات الثلاث حنايا والاعمدة الكورنثية ، تقع بين المعبد والكنيسة (معبد دندره)
القرن الخامس. (شكل ٤٤)



(شكل ٤٥)

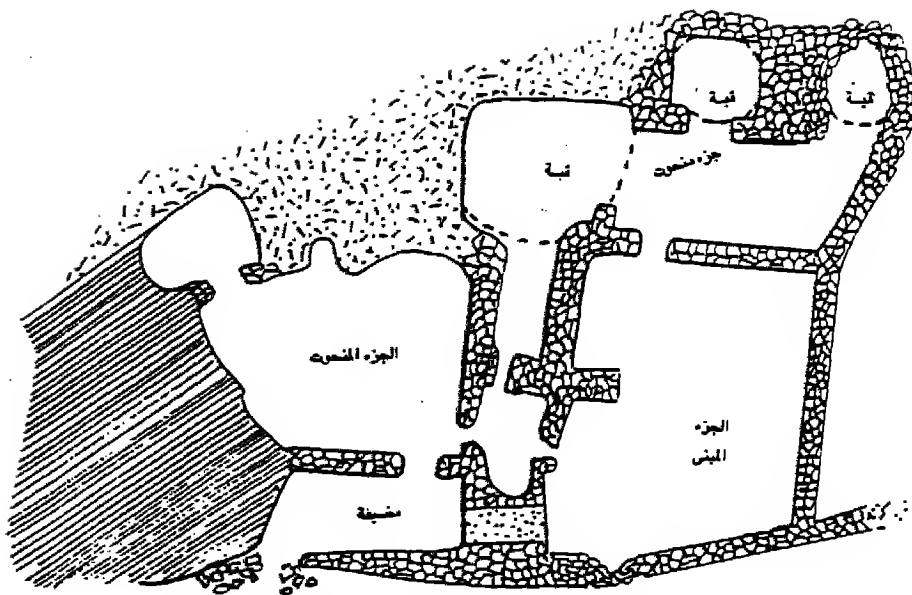
حنيه لمعبد دندره بداخلها دائرة مغلقة تمثل مفهوم الاول والاخير وبداخلها صليب، كما نلاحظ الزخارف النباتية المزخرفة حول الافريز العريض للحنيه. معبد دندره .



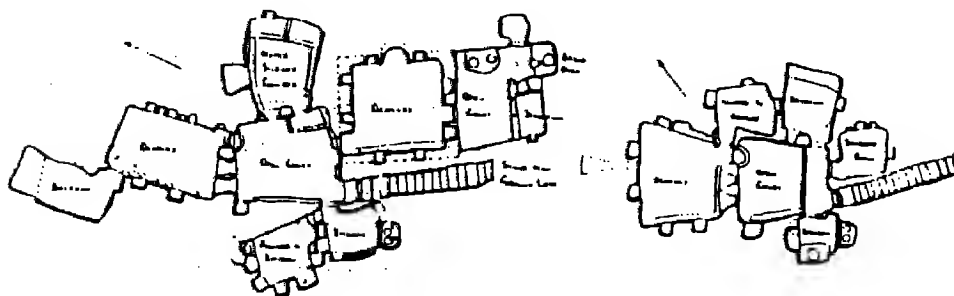
(شكل ٤٦) المقبرة رقم ١٥٠ التي عدلت إلى كنيسة عثر في فناءها الخارجي على بحر
به مجموعة من جثث الشهداء . منتصف القرن الثالث الميلادي .



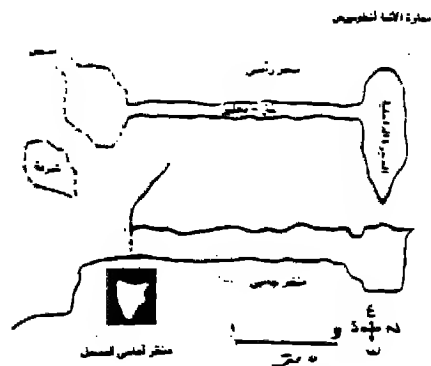
(شكل ٤٧) حنية (تعديل مصري) للمفوس الجنائزية في الحجرة رقم ١٥٠ .



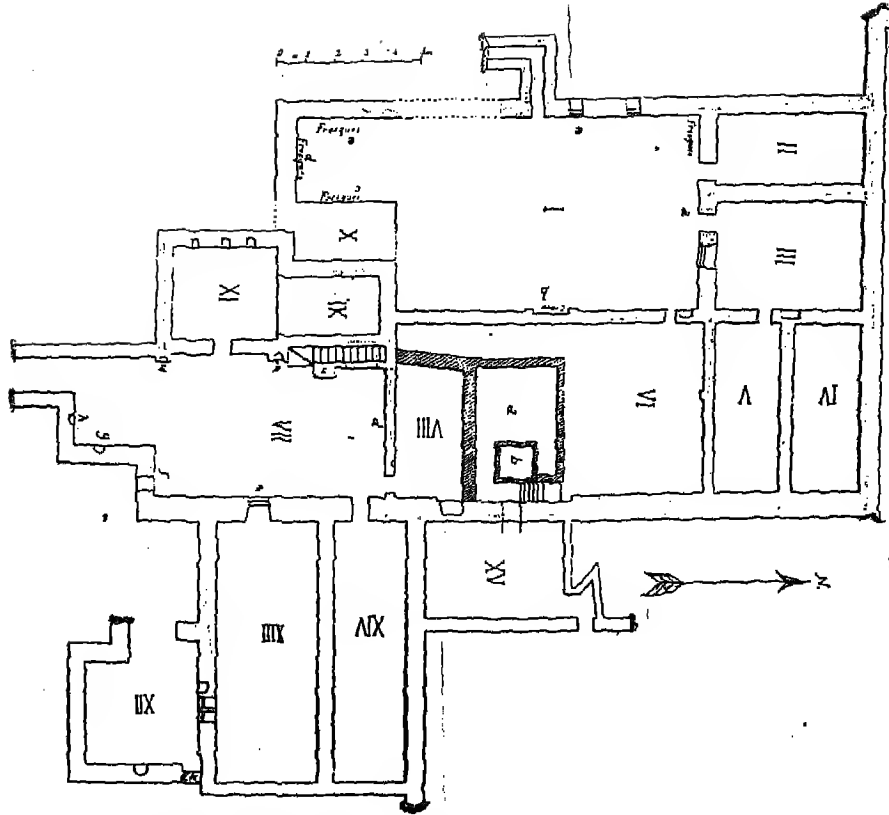
(شكل ٤٨) مفارة وادي عربة بالبحر الأحمر - نهر الألبا تظونيوس .



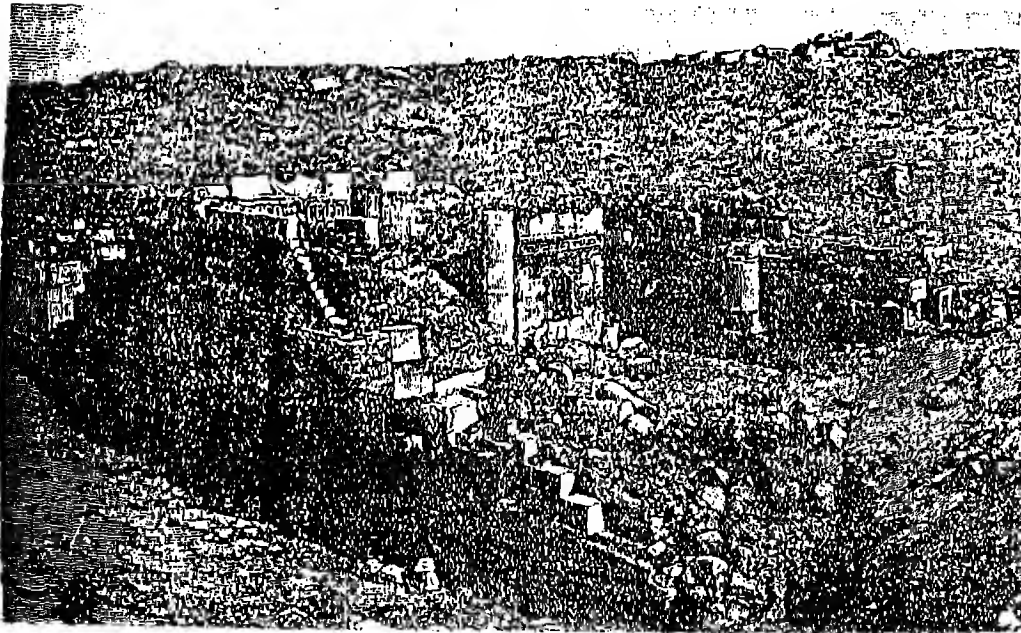
(شكل ٤٩) مخطط مفارة نجع حامد السعود غرب اسفا .



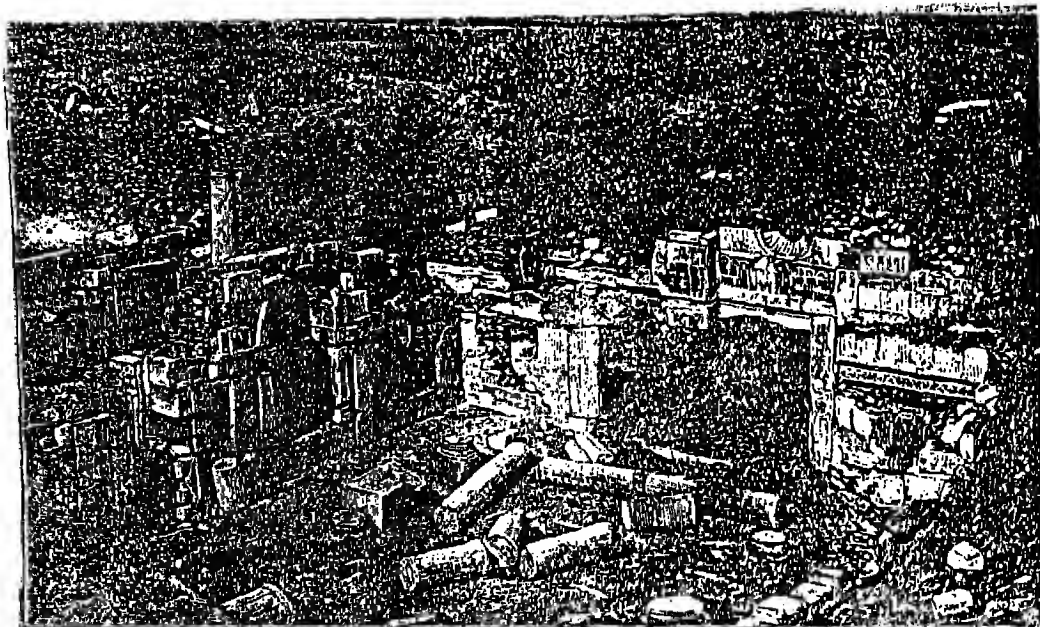
(شكل ٥٠) مفارة ألبا تظونيوس - البحر الأحمر .



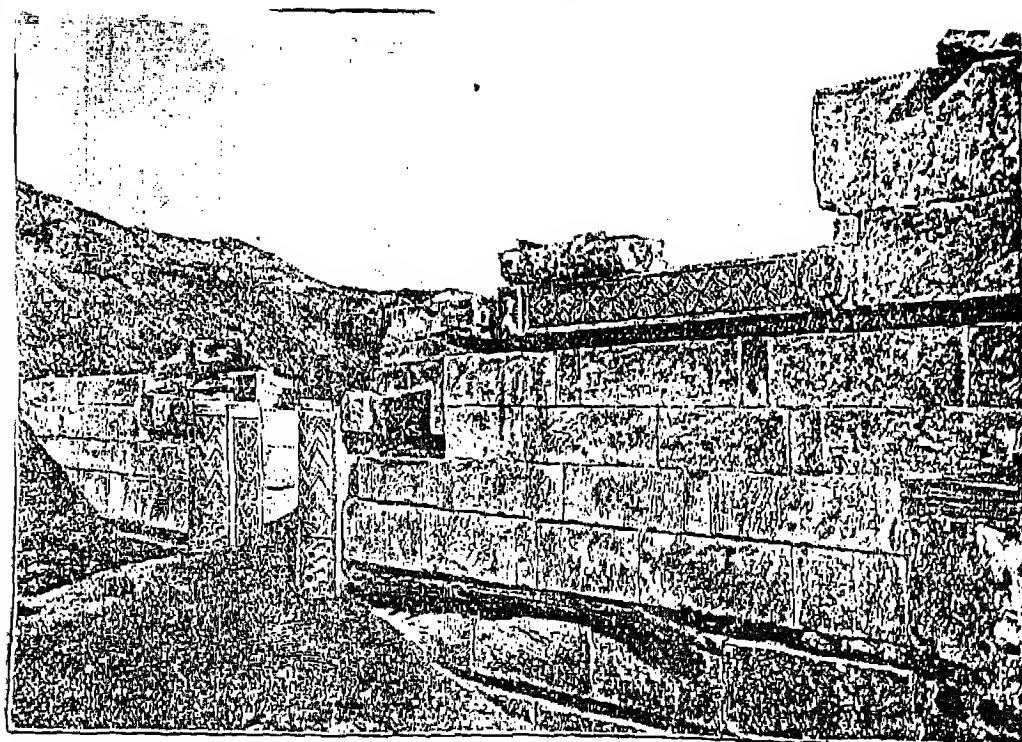
(شكل ٥١) مخطط للمباني الأثرية في دير القديس أبوللو • باويط • القرنين السادس والثامن •



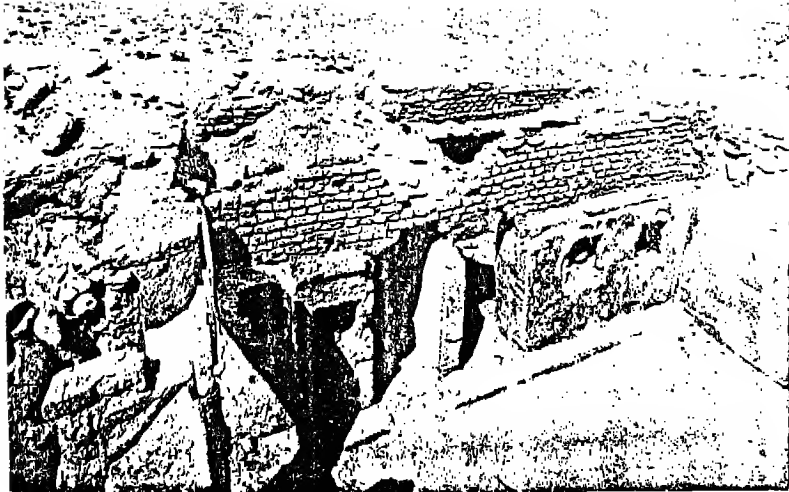
(شكل ٥٢) حفائر الجزء الغربي للمباني الأثرية في دير القديس أبوللو • باويط • القرنين السادس والثامن •



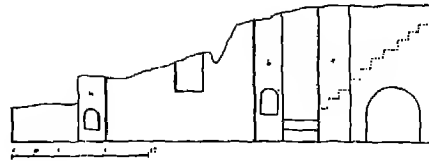
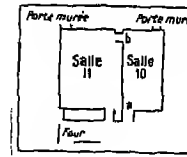
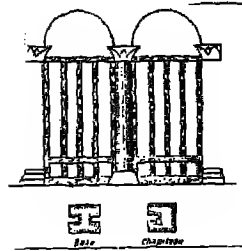
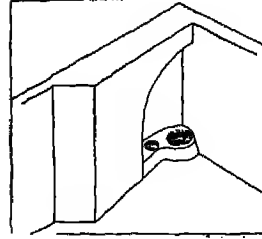
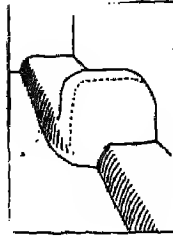
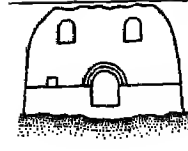
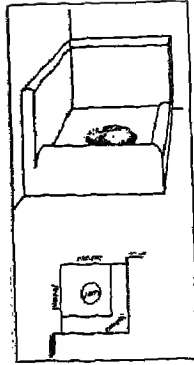
(شكل ٥٣) حطائر الجزء الشمالي للمباني الأثرية في دير القديس إبولو • باويط • القرنين السادس والثامن •



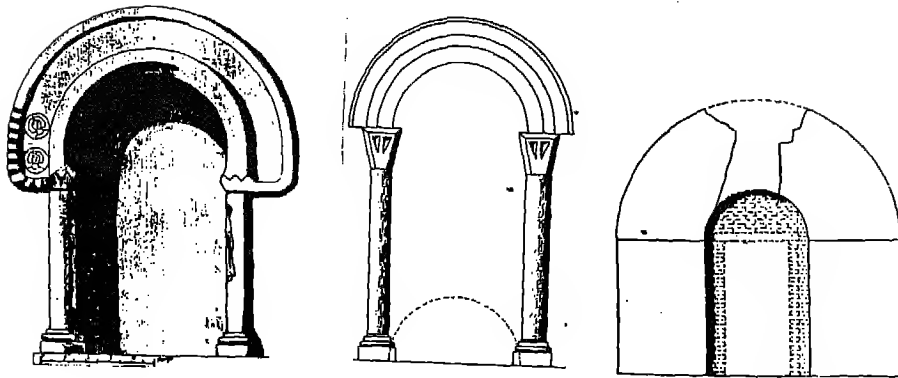
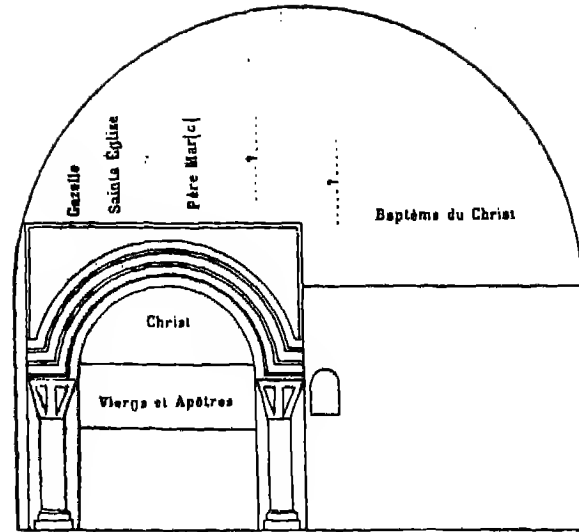
(شكل ٥٤) الحائط الغربي من البازيليكا في دير القديس إبولو • باويط • القرنين السادس والثامن •



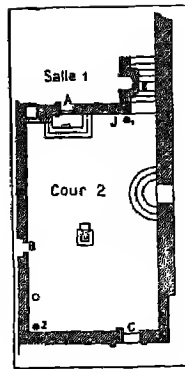
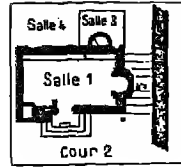
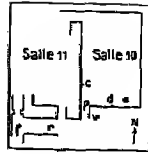
(شكل ٥٥) جانب من قلايات الرهبان في دير القديس ابوللو • باويط • القرنين السادس والثامن •



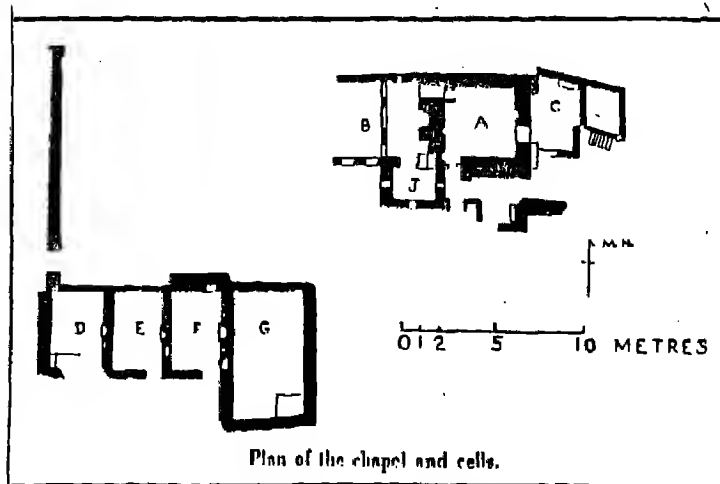
(شكل ٥٦) تطور مكونات القلايات من الداخل . في دير القديس ابوللو . باويط . القرنين السادس والثامن .



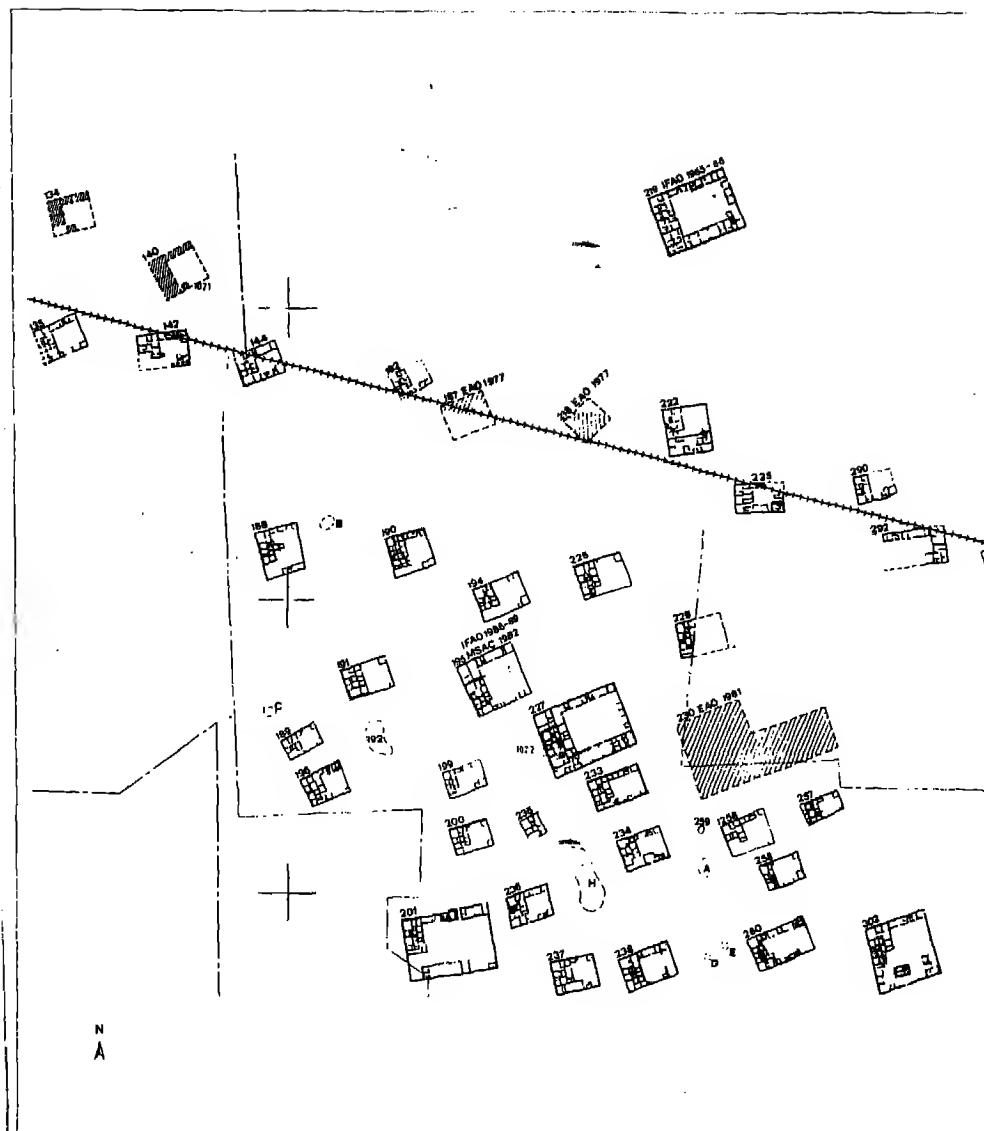
(شكل ٥٧) نماذج تخطيطية لتطور الحنايا في تعديلات دير القديس إيليو . باويط
القرنين السادس والثامن .



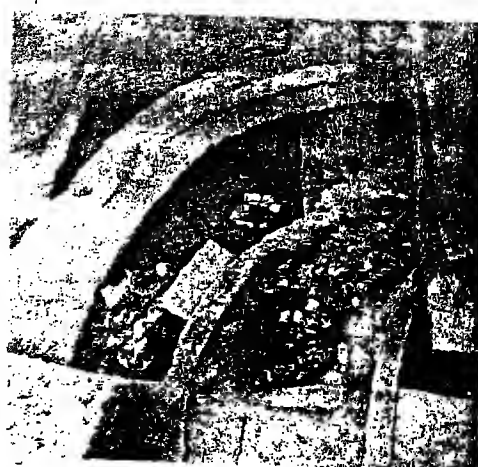
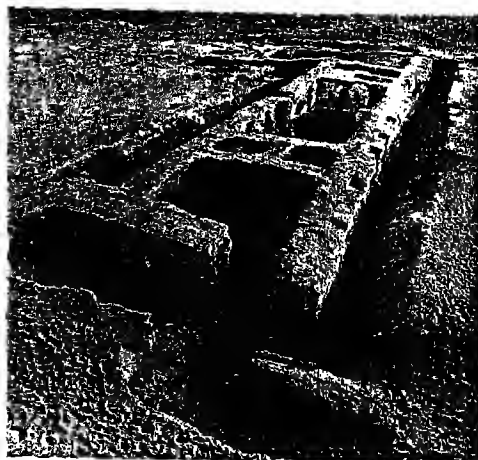
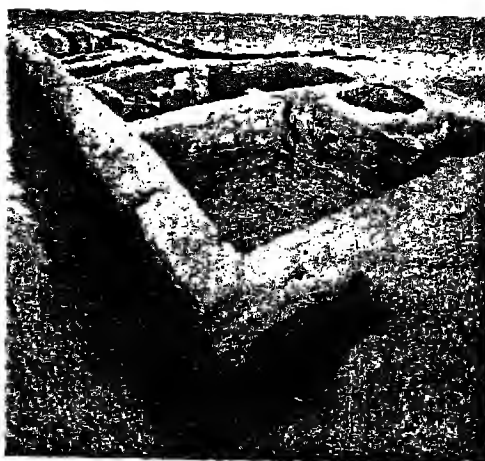
(شكل ٥٨) تطور القلايات في دير القديس ابولو . يابوط . القرنين السادس والثامن .



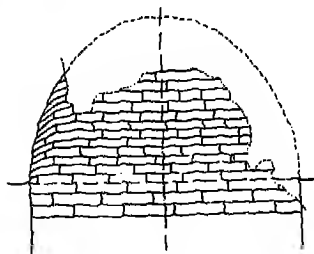
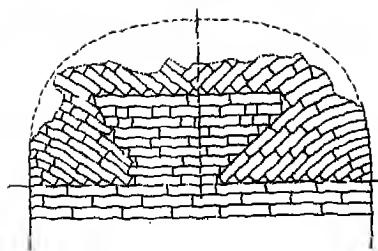
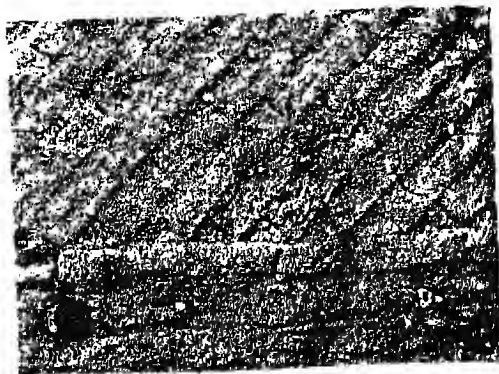
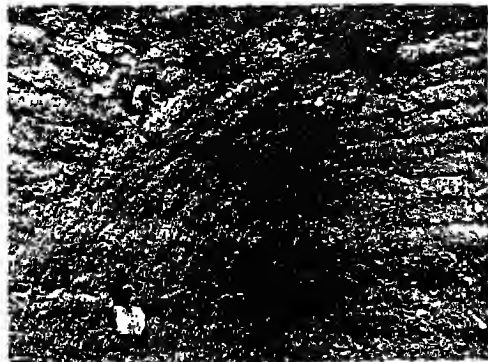
(شكل ٥٩) تطور القلايات في دير الأنبا ارميا بمسقارة .



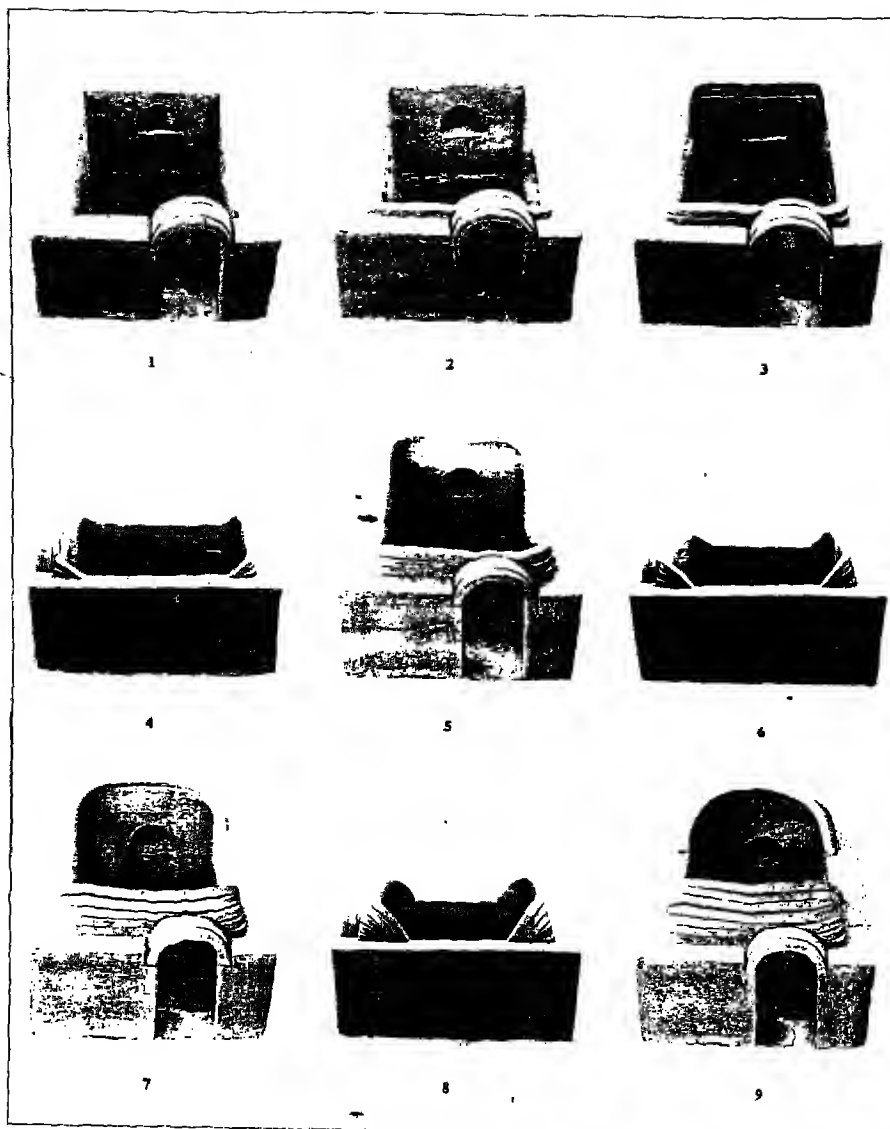
(شكل ٦٠)



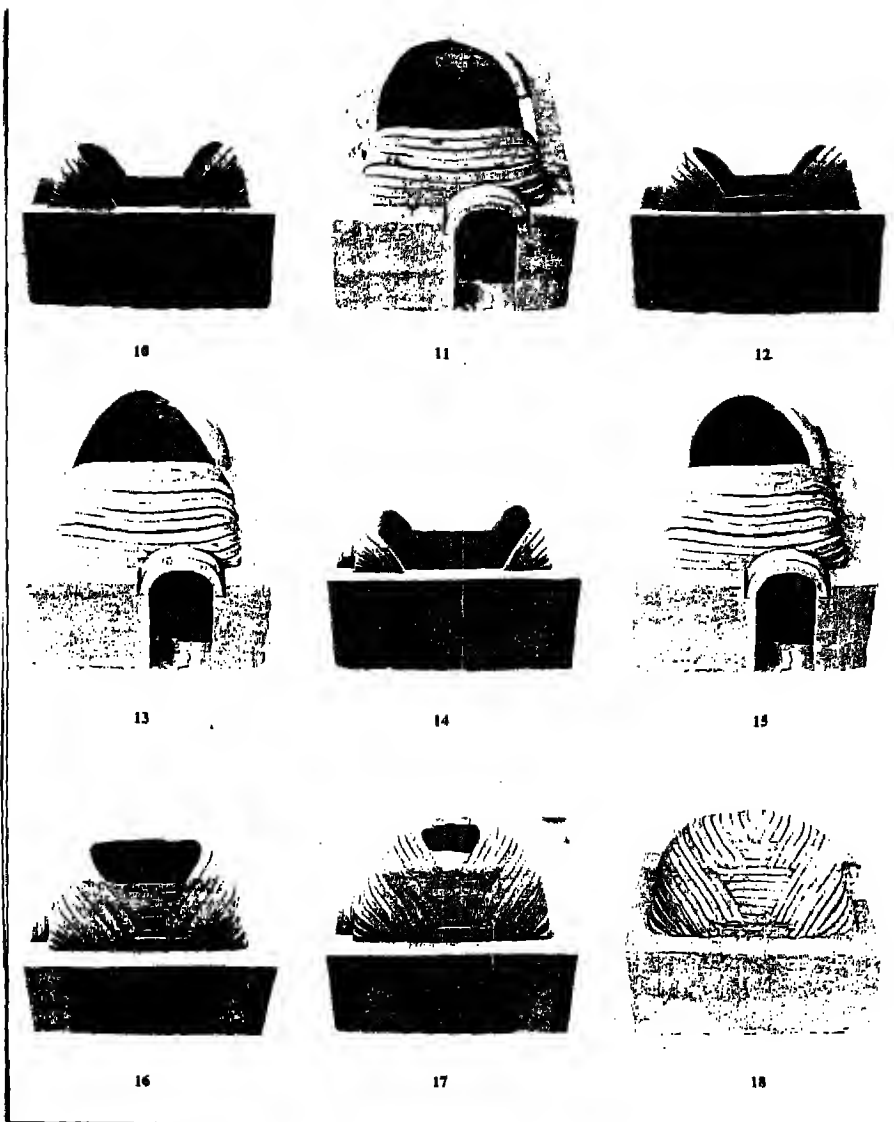
(شكل ٦١)



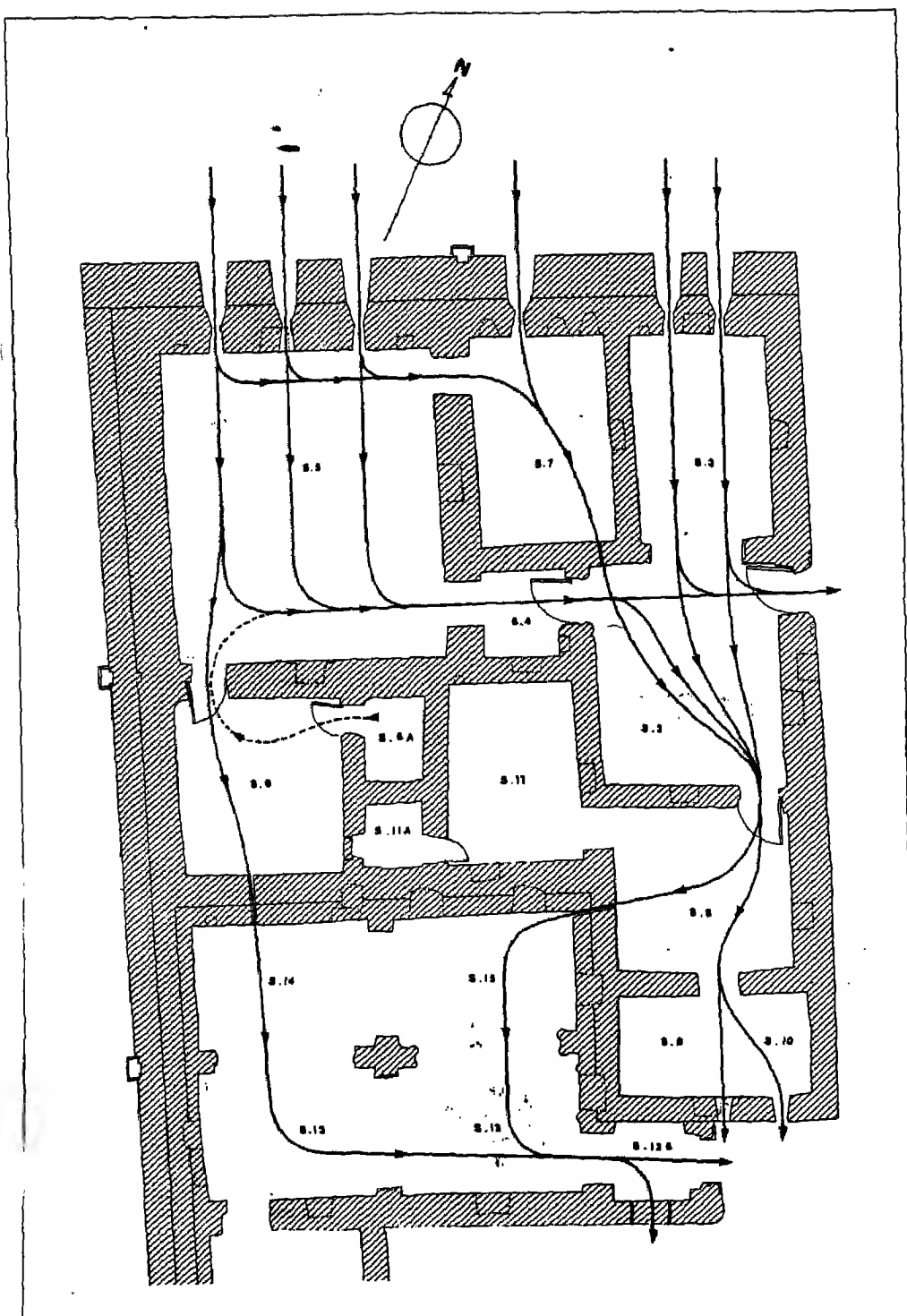
(شكل ٦٢)



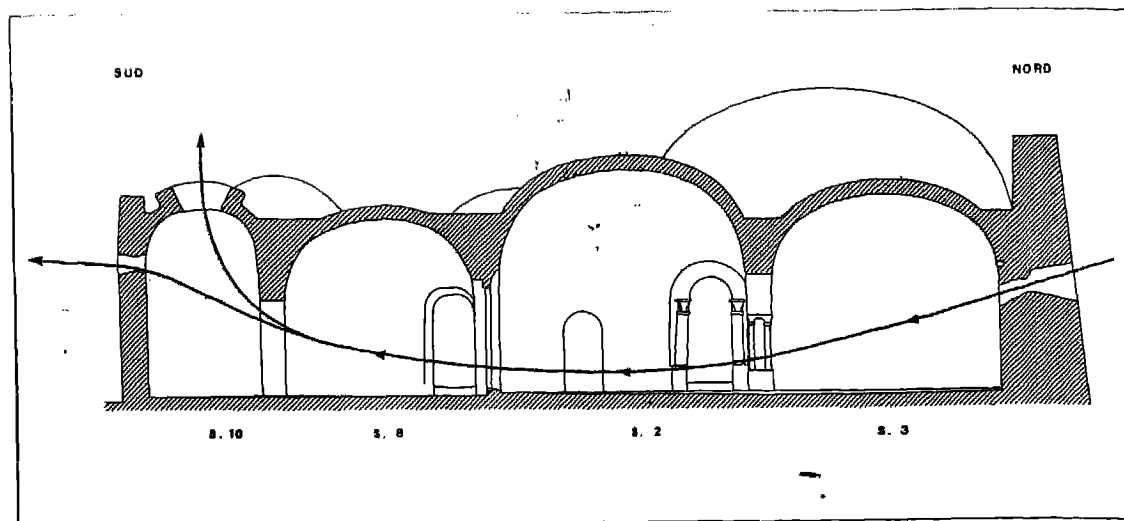
(شكل ٦٣)



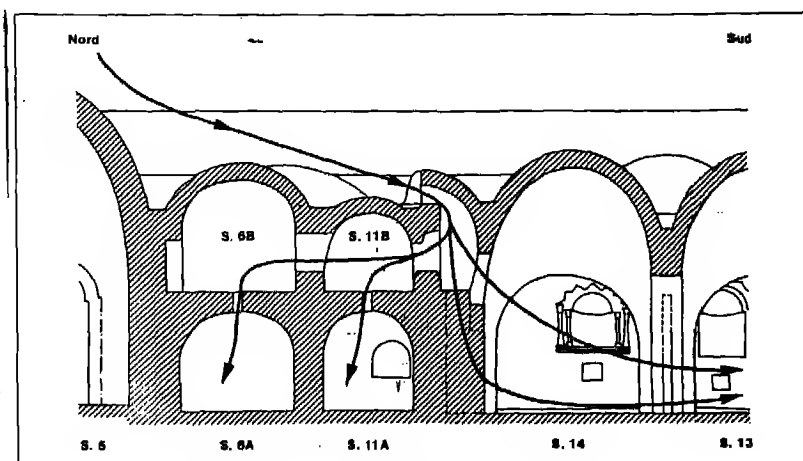
(شكل ٦٤)



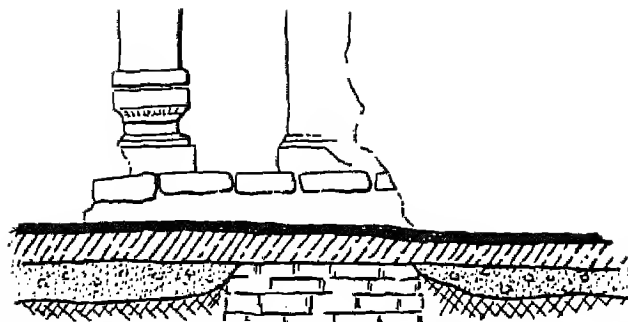
(شكل ٦٥)



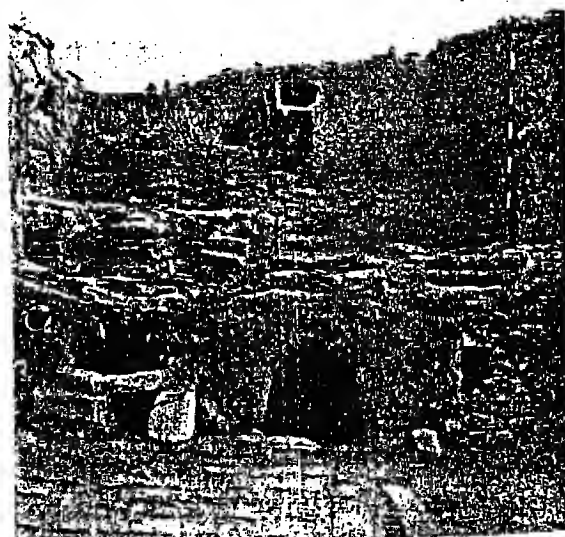
(شکل ٦٦)



(شکل ٦٧)



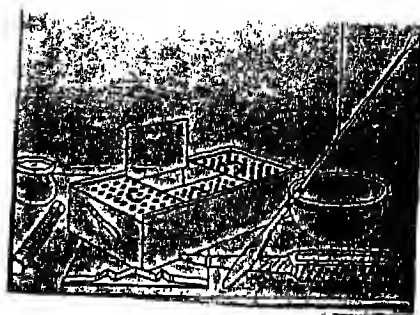
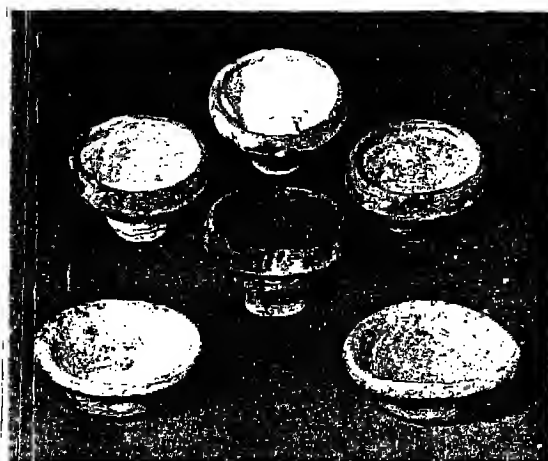
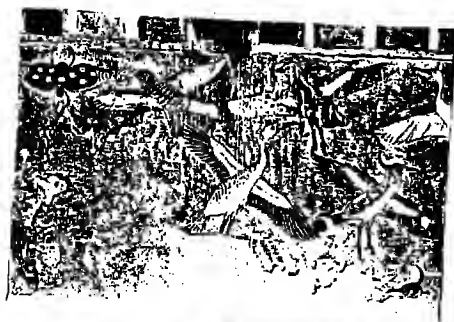
(شكل ٦٨) تعاقب الأبنية في كالبا من القرن الرابع وحتى القرن السابع للميلادي .



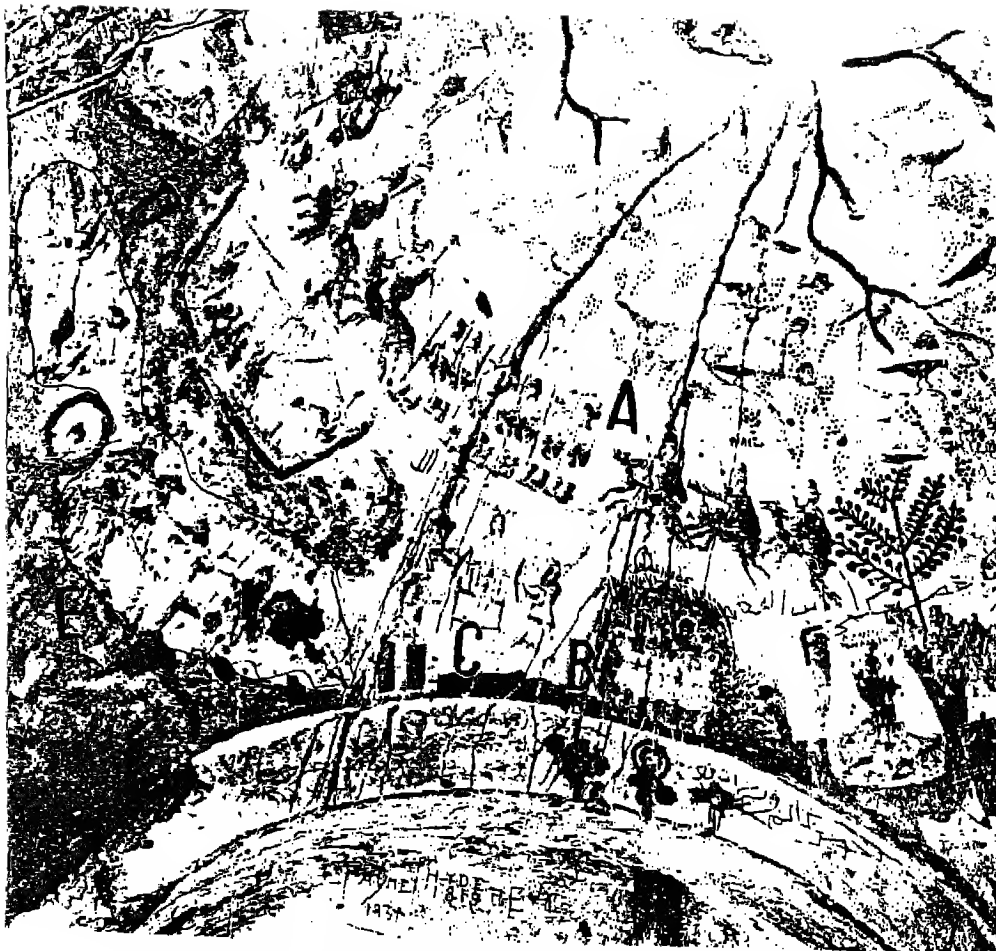
(شكل ٦٩) إحدى القلايات في كالبا .



(شكل ٧٠) مدخل لإحدى القلايات في كالبا



(شكل ٧١) للفريسة المصرية القديم و مجموعة أدوات صناعة الفريسة
في العصر الروماني في مصر.



(شكل ٧٢) تصوير جدارى (فريسك) مقبرة الخروج بالبهجات . القرنين الثالث والرابع الميلادى .

مطاردة الفرعون والجنود المصريين لقوم موسى

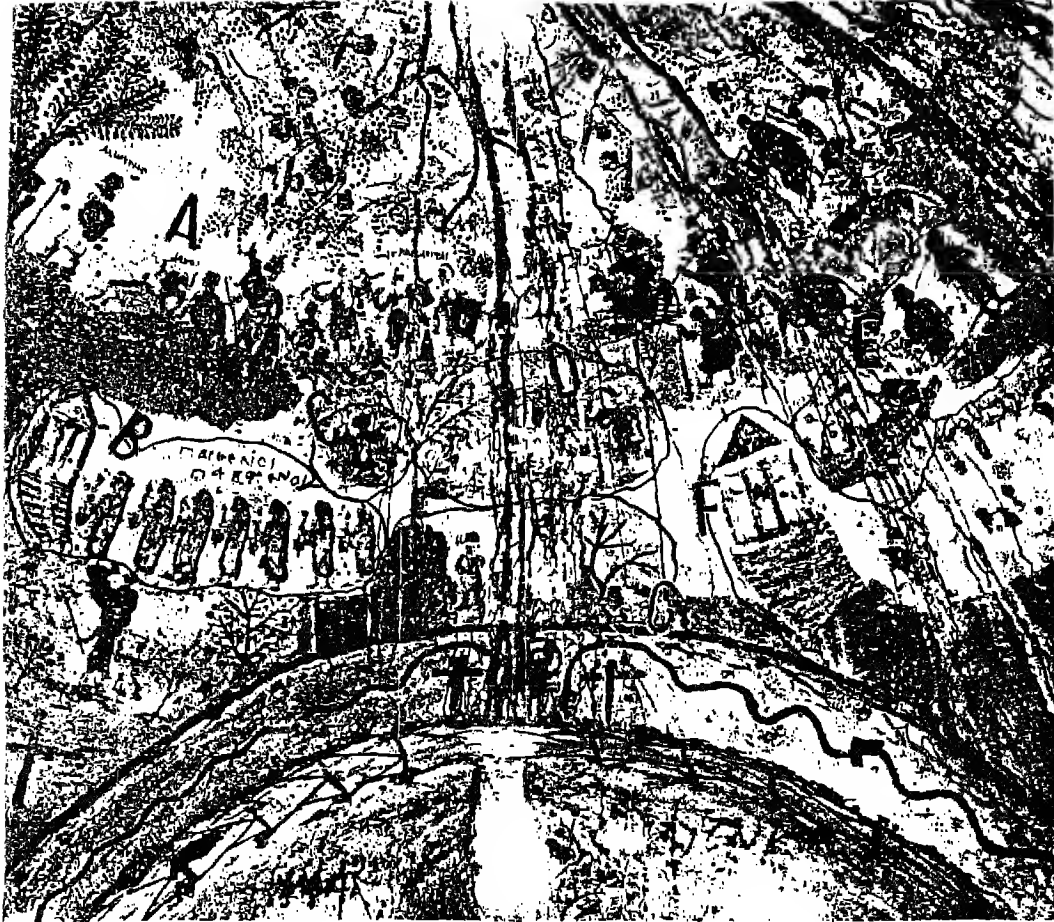
العبرانيون الثلاثة فى النار

تعذيب النبى اشعيا

النبى يونان والحوث

روبيكا وعبد النبى ابراهيم

النبى دانيال فى جب الأسود



(شكل ٧٣) تصوير جدارى (فريسك) مقبرة الخروج بالبيجوات • القرنين الثالث والرابع الميلادى •

قوم موسى وعبورهم إلى ميناء

العدارى المسيح أمام مبنى اورشليم

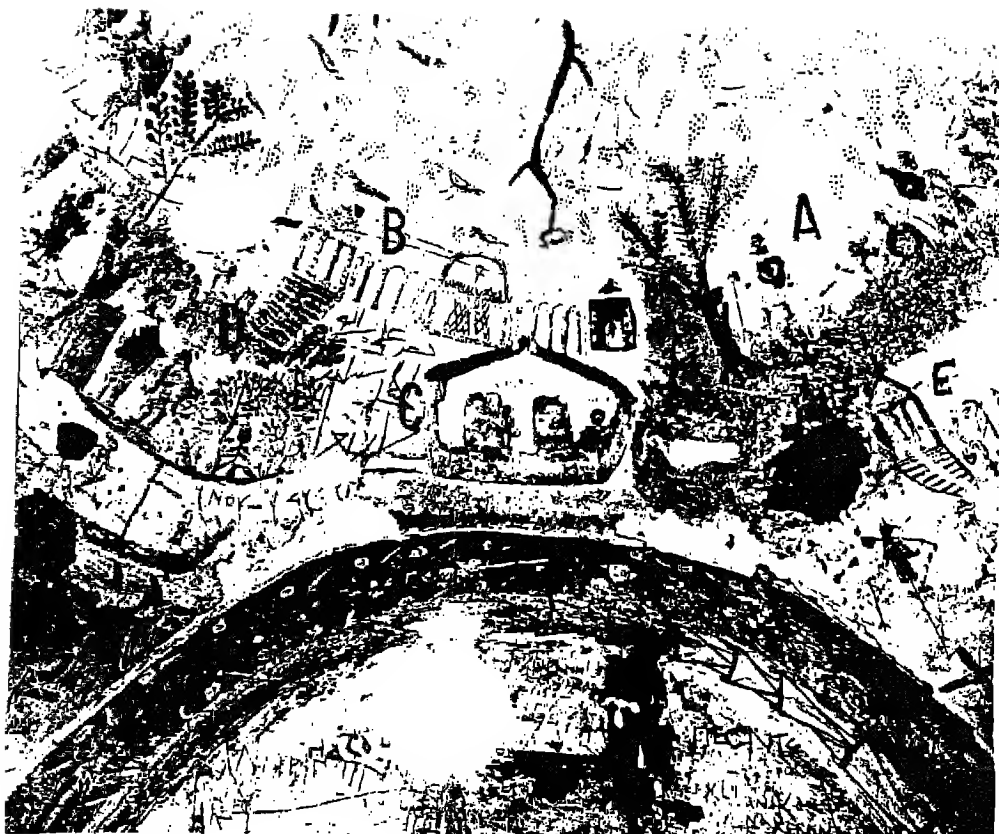
القديمة تكلا

الراعى الصالح

عذاب النبى ايوب

النبى لرميا أمام اورشليم

أضحية ابراهيم بانيه اسحاق



(شكل ٧٤) تصوير جداري (فريسك) مقبرة الخروج بالبجوات • القرنين الثالث والرابع الميلادي •

وصول موسى إلى مبنى اورشليم

مبنى اورشليم

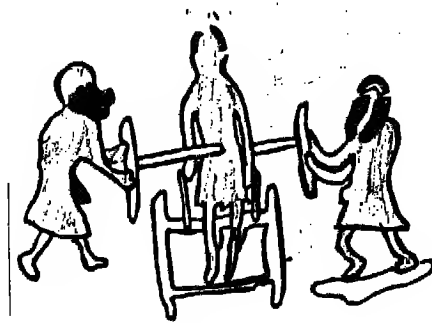
النبى نوح والفلك

آدم وحواء والخروج من الجنة

النبى ارميا وعمار بيت المقدس



(شكل ٧٥) أضحية إبراهيم . مقبرة الخروج بالبحوات . القرنين الثالث والرابع الميلادي .



(شكل ٧٦) تعذيب النبي اشعيا بالمتشمار . مقبرة الخروج بالبحوات . القرنين الثالث والرابع الميلادي .



(شكل ٧٧) النبي دانيال في جب الأسود . مقبرة الخروج بالبحوات . القرنين الثالث والرابع الميلادي .



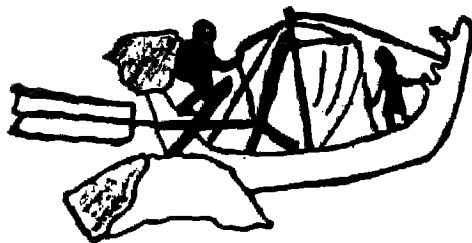
(شكل ٧٨) النبي موسى امام مبنى اورشليم . مقبرة الخروج بالبحوات . القرنين الثالث والرابع الميلادي .



(شكل ٨٠) المائدة سوسنة

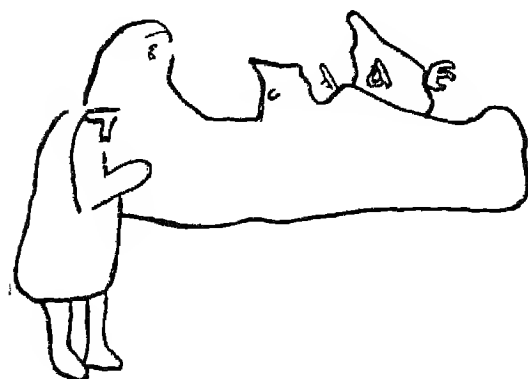
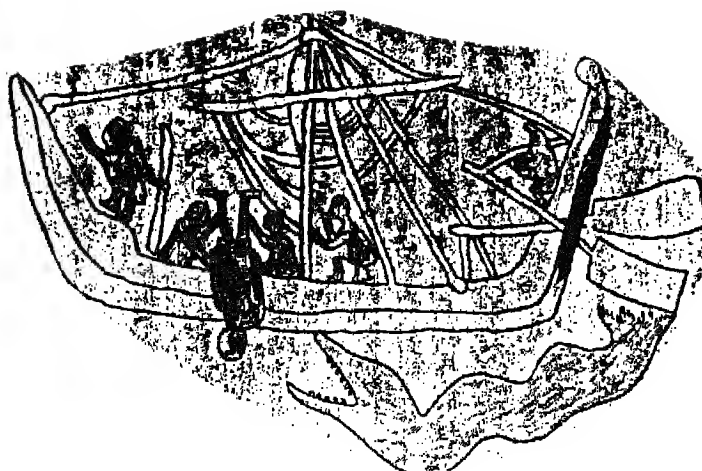


(شكل ٧٩) النبي موسى امام الشجرة المباركة



(شكل ٨١)

تصوير جداري (فريسك) لبعض المظن الرمزية . البحوات .



(شكل ٨٢) النبي يونان والحووت في ثلاثة مناظر . مقبرة الخروج بالبحوات . القرنين الثالث والرابع الميلادي .



(شكل ٨٣) تصوير جدارى (فريسك) مقبرة الخروج بالبجوات ، القرنين الثالث والرابع الميلادى •

مناظر مختلفة لأشكال آدمية محددة وبصورة تجريدية لمجموعة من أنبياء العهد القديم المعبرة عن الخلاص فى اليهودية ، وطبقت فى المسيحية المبكرة فى مصر، المقبرة رقم (٣٠) البجوات القرن الثالث.

أ- الراعى الصالح ب- العبرانيون الثلاثة فى النار ، ج- القديسة تكلا، د- سارة زوجة النبى ابراهيم تتضرع ، هـ- النبى دانيال يتضرع فى جب الاسود ، و- ادم وحواء قبل الخروج من الجنة.



(شكل ٨٤) تصوير على المسقف (لريشك) . مقبرة السلام بالبحجوات . القرنين الرابع والخامس الميلادي .



(شكل ٨٥) النبي نوح و الفلك . مقبرة السلام بالبحجوات . القرنين الرابع والخامس الميلادي .



(شكل ٨٦) آدم وحواء والحية . مقبرة المملام باليجوات . القرنين الرابع والخامس الميلادي .



(شكل ٨٧) أضحية النبي إبراهيم . مقبرة السلام باليجوات . القرنين الرابع والخامس الميلادي .

DIKAIOTYN H



(شكل ٨٨) رمزية العدالة • مقبرة السلام بالجوات •
القرنين الرابع والخامس الميلادي •



(شكل ٨٩) رمزية السلام • مقبرة السلام بالجوات • القرنين الرابع والخامس الميلادي •



(شكل ٩٠) رمزية بشارة الطراز . مقبرة الملام باليجوات . القرنين الرابع والخامس الميلادي .



(شكل ٩١) الرسول بولس والقديسة تكل . مقبرة الملام باليجوات . القرنين الرابع والخامس الميلادي .



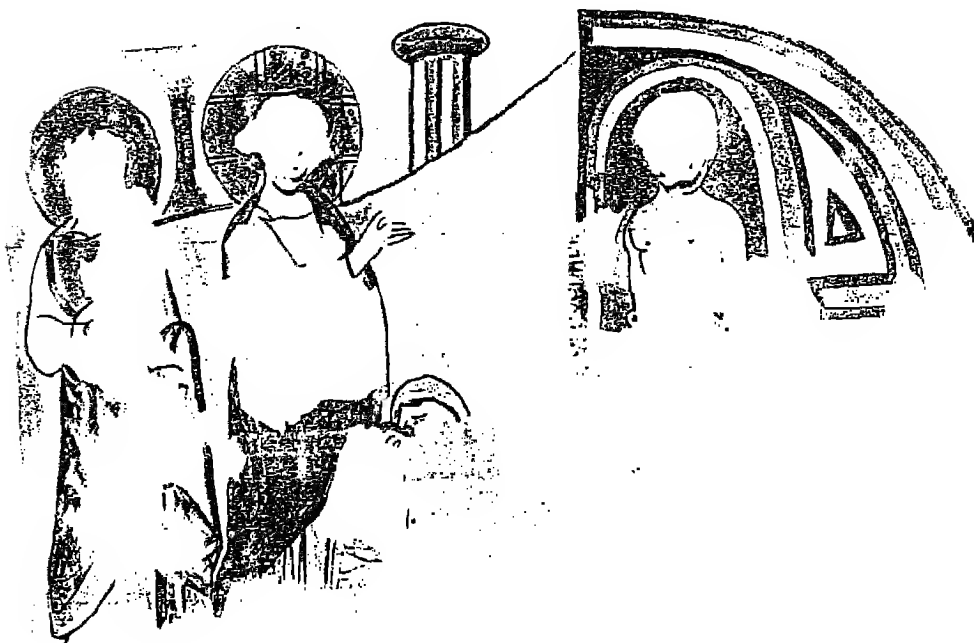
(شكل ٩٢) مذبحه الأطفال • هيرودس يأمر بقتل الأطفال • الجنود الرومان يقتلون الأطفال دون المستنئين
دير أبو حنيس • القرن السادس •



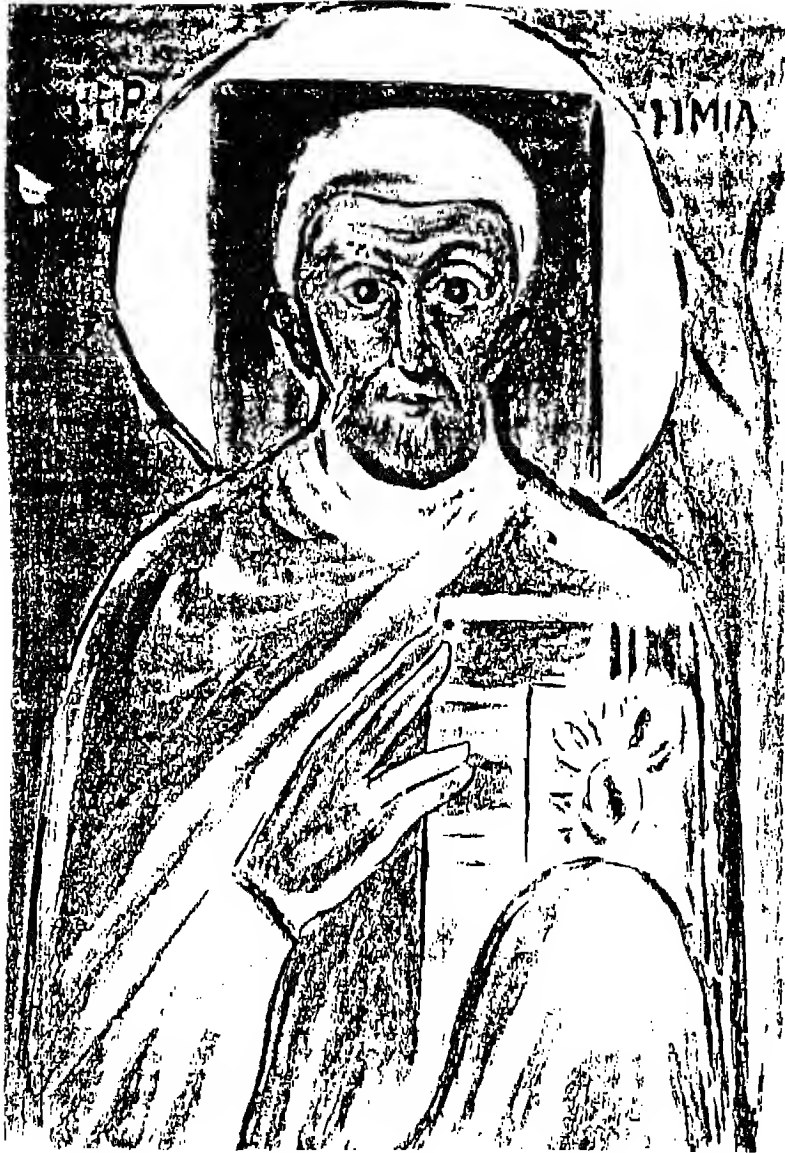
(شكل ٩٣) رحلة العائلة المقدسة إلى مصر • زكريا في الهيكل • حلم يوسف • بداية الرحلة •
دير أبو حنيس • القرن السادس •



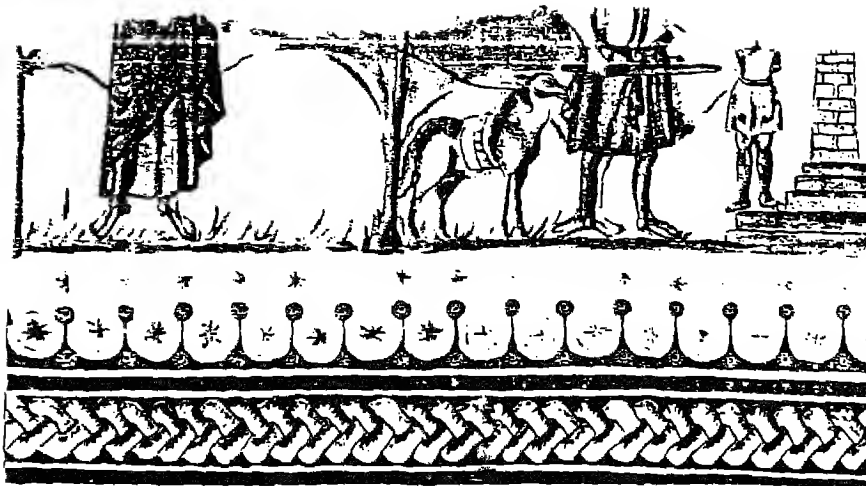
(شكل ٩٤) معجزة عرس قاتا الجليل وتحويل الماء إلى الخمر • دير أبو حنيس • القرن السادس .



(شكل ٩٥) معجزة إقامة لعازل من الموت • دير أبو حنن • القرن الخامس .



(شكل ٩٦) القديس ارميا . دير ارميا . مقبرة . للقرن السادس .



(شكل ٩٧) أضحية إبراهيم • دير ارميا • مقبرة • القرن السادس •



(شكل ٩٨) منظر التوبة تحت أقدام القديسين الأوائل • دير ارميا • مقبرة • القرن السادس •



(شكل ٩٩) العبرانيون الثلاثة في النار والملوك الحامي لهم • دير ارميا • سفارة • القرن السادس •



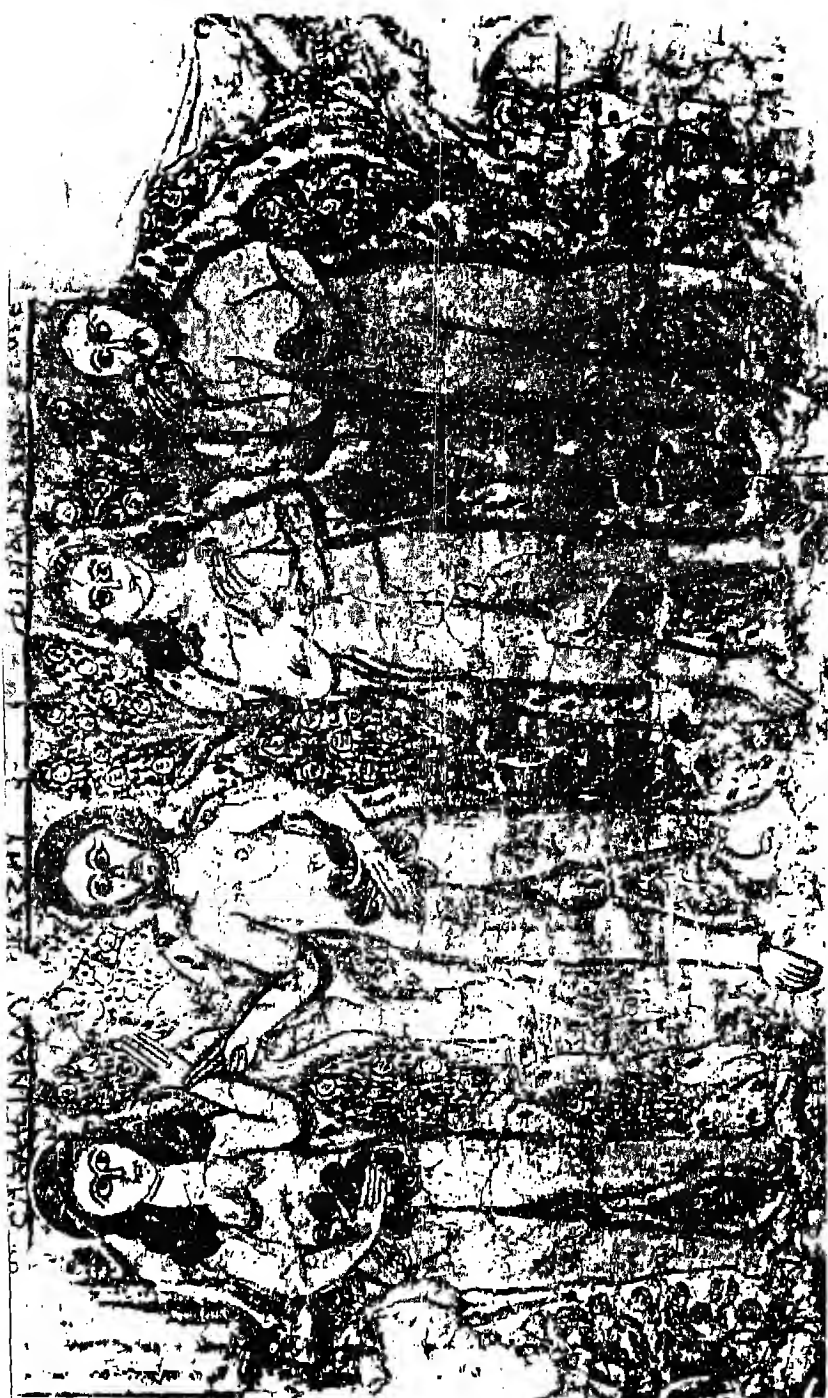
(شكل ١٠٠) العبرانيون في النار • دير القديس ابوللو • باويط • القرن الثامن •



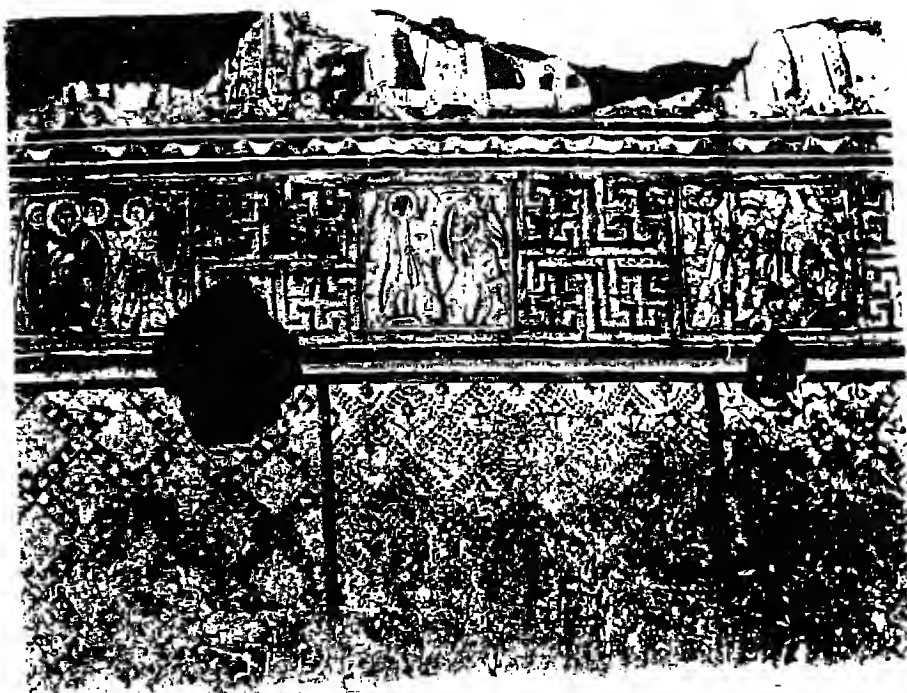
(شكل ١٠١) ذبيحة النبي إبراهيم • دير أبو مقار • وادي النظرون •



(شكل ١٠٢) يفتاح (اليهودي) وذبح ابنه • دير الأنبا انطونيوس بالبحر الأحمر • القرنين السابع والثامن •



(شكل ١٠٣) تصوير جداري لقصة آدم وحواء . كنيسة أم البريجات . القنوم . القرن التاسع . المتحف القبطي .



(شكل ١٠٤) تصوير جدارى فى إحدى القلايات بدير القديس ابوللو . باويط . جانب من حياة النبي داود .
القرنين السادس والسابع .



(شكل ١٠٥) النبي داود والملك شاول . تصوير جدارى فى إحدى القلايات بدير القديس ابوللو . باويط .



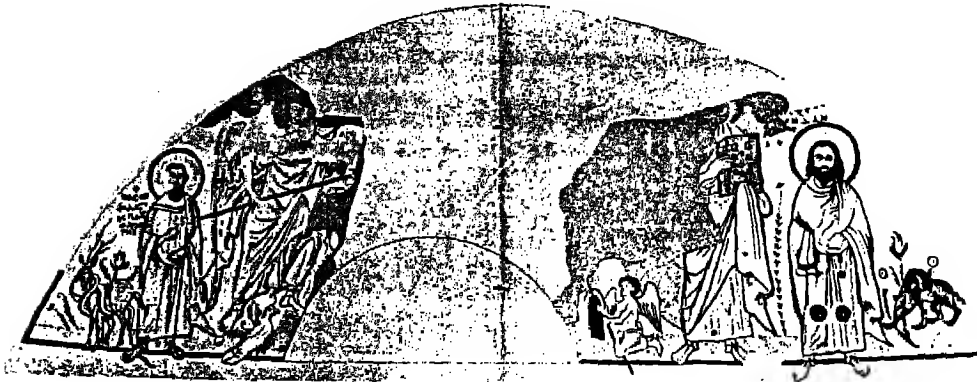
(شكل ١٠٦) النبي داود يواجه جوليت قائد الفلسطينيين . تصوير جداري في إحدى القلايات بدير القديس ابوللو . باوا



(شكل ١٠٧) داود يقضي على جوليت . تصوير جداري في إحدى القلايات بدير القديس ابوللو . باويط



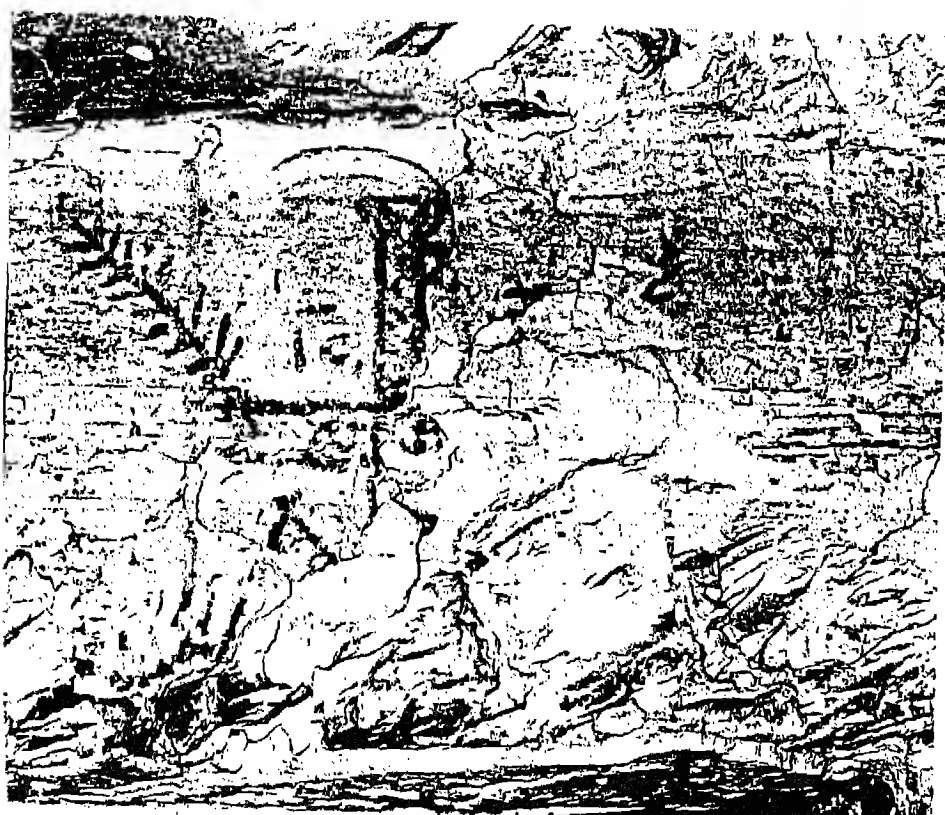
(شكل ١٠٨) الملك داود على العرش ، تصوير جداري القرن الثامن ، دير القديس أبوللو ، باويط .



(شكل ١٠٩) تعذيب الأشرار في الجحيم ، تصوير جداري في إحدى القلايات بدير القديس أبوللو ، باويط .



(شكل ١١٠) الجزء السفلي من تصوير جداري للقديس أبو مينا . باويط . القرن الثامن



(شكل ١١١) منظر جداري لصليب مزين بفصن الزيتون . عُثر عليها مصورا في مقبرة الراقف (رقم ٥٣)

طيبة . وادي الملكات



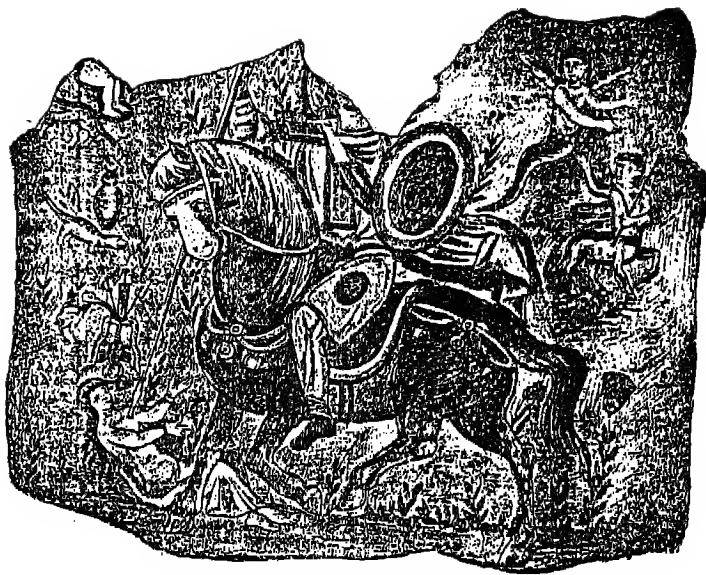
(شكل ١١٢) نماذج مصورة لهيئات القديسين والراهبان في القرييين السادس وحتى الثامن الميلادي . باويط .



(شكل ١١٣) منظر الملك ميخائيل فيبشارة الغدراء . كوم أبو جرجا . القرن السادس .



(شكل ١١٤) القديس الفارس فوبيا آمون، تصوير جداري في إحدى القلايات بدير القديس أبوللو • يابوط •



(شكل ١١٥) تصوير جداري للقدیس سینمیوس ومقتل الباسیدریا فی إحدى القلايات بدیر القدیس ابوللو . باویط



(شكل ١١٦) منظر تعميد المسيح في نهر الأردن بدير القديس ابوللو . باويط .



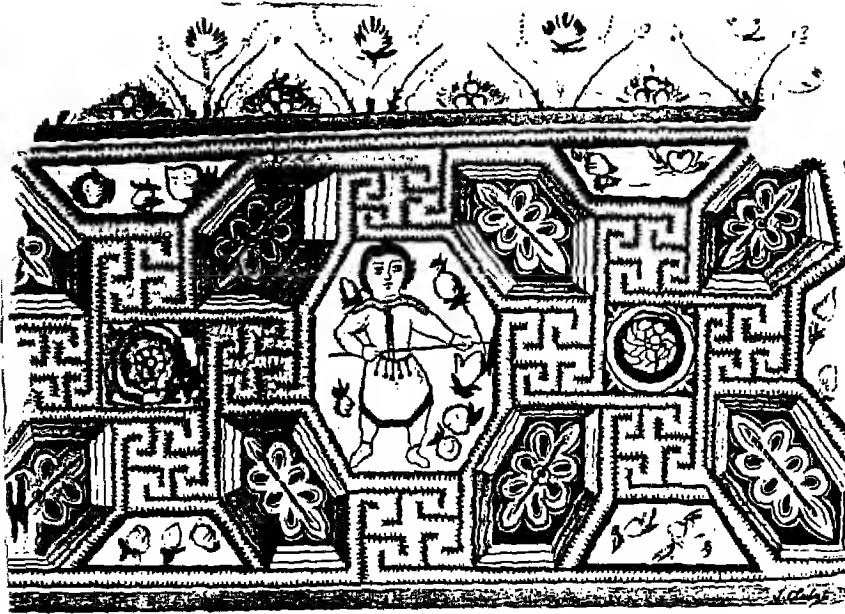
(شكل ١١٧) تعميد المسيح في الحجرة رقم ٣٠ بدير القديس ابوللو . باويط .



(شكل ١١٨) نماذج لصنوبر الملائكة والقديسين بدير القديس ايوللو . باويط



(شكل ١١٩) نقوش رهبانية لإحدى السفن رمز الخلاص في المقبرة رقم ٣٠ بالبحوث



(شكل ١٢٠) زخارف جدارية من دير القديس ابوللو . باويط .



(شكل ١٢١) تصوير جداري (بالأسلوب الشعبي) لبعض الرهبان بدير القديس ابوللو . باويط .



(شكل ١٢٢) تجسيد الفضائل بواسطة الملائكة تصوير جداري في إحدى القلايات بدير القديس ابوللو . باويط .

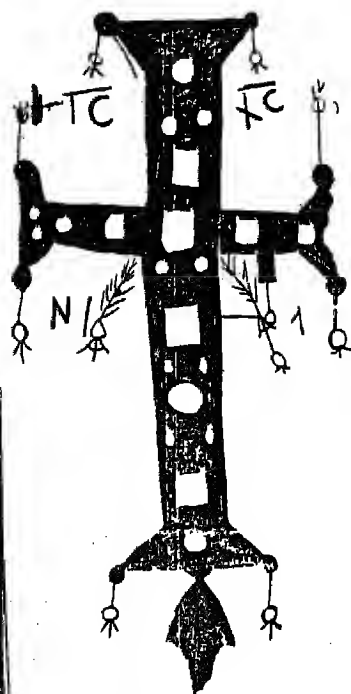


(شكل ١٢٣) تجسيد الفضائل في شكل ميداليات حول الحنية تصوير جداري في إحدى القلايات بدير القديس ابوللو . باويط .



(شكل ١٢٤) تشخيص الكنيسة تصوير جداري في إحدى القلايات بدير القديس ابوللو . باويط .

ΠΙΤΗΝ ΕΡ
' / / /



(شكل ١٢٥)

زخارف جدارية صليبان ونقوش قبطية
القرن السادس • قلايات كاليا •



(شكل ١٢٧) صورة للمسيح فاهر الشر
في مقبرة كرموز •



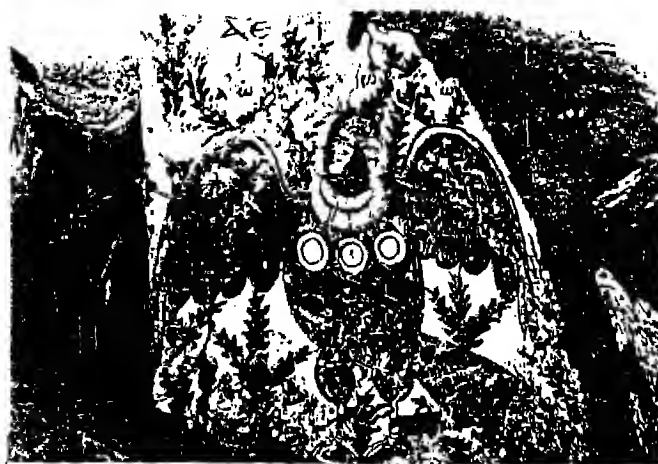
(شكل ١٢٦) تشخيص الصلاة في مقبرة الملام في البجوات •
القرنين الرابع والخامس •



(شكل ١٢٨) صورة النبي دانيال دير القديس إسماعيل . باويط . الحجرة ١٢



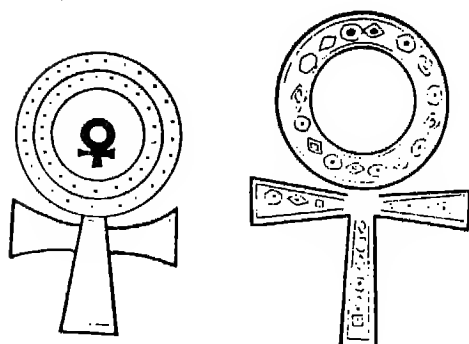
(شكل ١٢٩) منظر للنسر المفلح (هورس - المسيح) إحدى حجرات القديس أبوللو - باويط - القرن السادس .



(شكل ١٣٠) منظر النسر حورس المنقش أو القادم من السماء - أبوللو - باويط - القرن السادس .

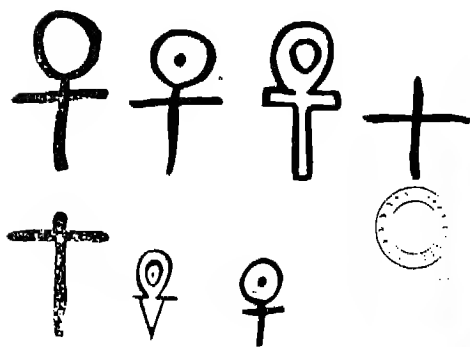


(شكل ١٣١) منظر لصيد الأسود - تصوير جداري - دير القديس أبوللو - باويط .



(شكل ١٣٣)

صليب عنخ - دير القديس أبوللو - القرن السادس .



(شكل ١٣٢) نماذج من أشكال الصلبان

في الكجرة رقم ٣٠ بالجوات

القرنين الثالث والرابع .



(شكل ١٣٤) منظر لايروس فوق حيوان خرافي برفقة فهد .



(شكل ١٣٥) تصوير جداري في مقبرة الوردانيان بالإسكندرية
المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية - القرنين الثالث والرابع الميلاديين .
(الراعي الصالح ، النبي يونان والحيوت) منظر رعوي ريفي .





(شكل ١٣٦)
زخارف للحناء الصغرى . القرن السادس .



(شكل ١٣٧) صورة لأنثى مرضعة حورس (مفهوم أم الإله)
كراتيس . القرن الثالث الميلادي .



(شكل ١٣٨) حنية تصور السيدة العذراء والطفل المسيح في دير ارميا . سقارة . حجرة A
القرنين الخامس والسادس الميلاديين.



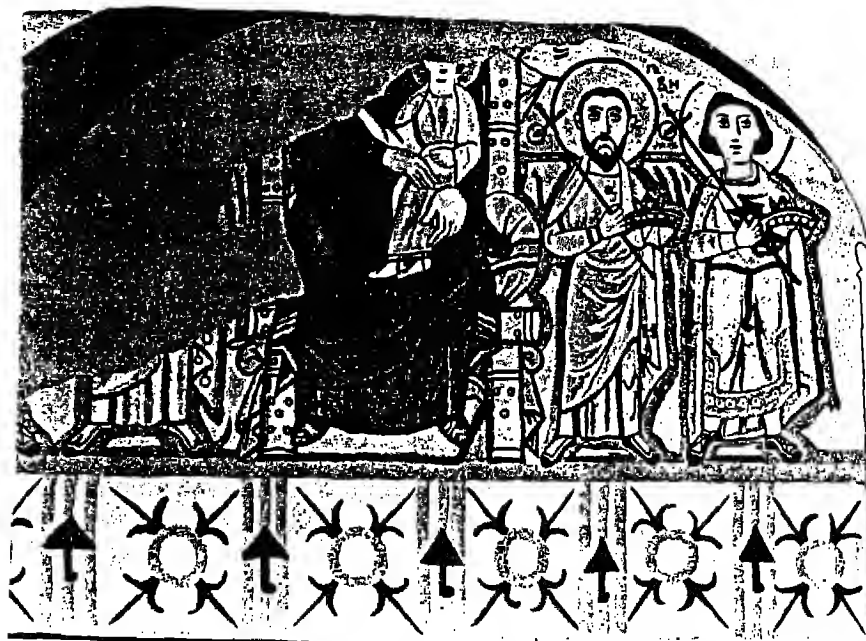
(شكل ١٣٩) حنية تصور السيدة العذراء والطفل المسيح في دير ارميا . سقارة . حجرة ١٧٢٥
القرنين الخامس والسادس الميلاديين.



(شكل ١٤٠) حنية السيدة العذراء أم الإله والمسيح الطفل . باويط . حجرة ٣٠ . القرن الثامن .



(شكل ١٤١) منظر السيدة العذراء بين ملكين واثنين من القديسين . حجرة ١٧١٩ .
دير الأنبا إرميا بمقارة - القرن السادس .



(شكل ١٤٢) منظر السيدة العذراء بين اثنين من القديسين . حجرة ٣
دير القديس أبوللو . منتصف القرن السادس الميلادي .



(شكل ١٤٣) حنايا حضن والدة الإله حجرة ٢٨ . باويط . نهاية القرن السابع الميلادي .



(شكل ١٤٤) حنية حضن الإله (الأب) حجرة ١٧ دير القديس أبوللو . باويط . القرن السادس الميلادي .



(شكل ١٤٥) صورة جداريه من كنيسة لرس بالذوبية تمثل السيدة العذراء وأحد القديسين القرن الثامن .



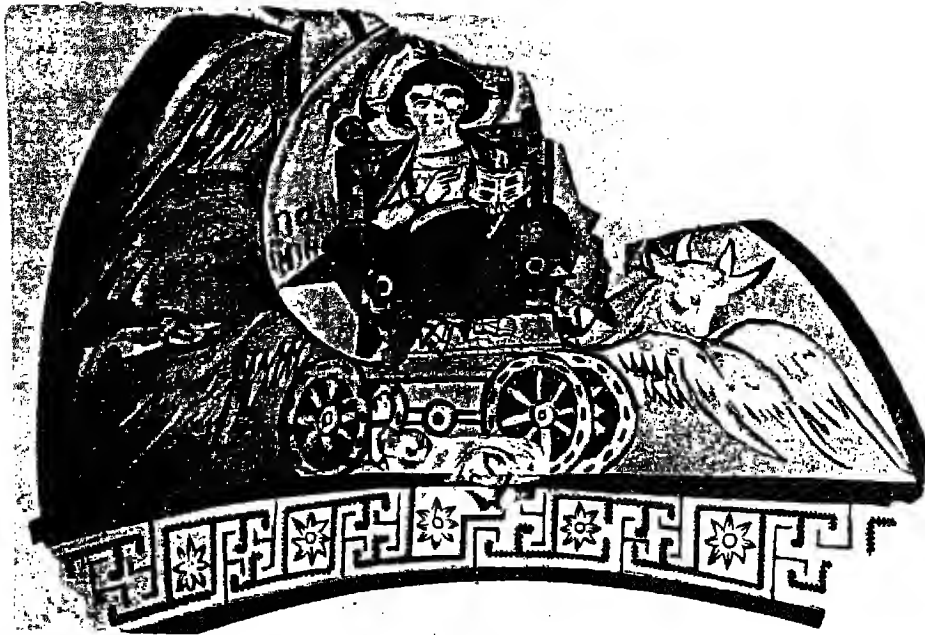
(شكل ١٤٦) صورة حضن الإله . دير القديس أنطونيوس .



(شكل ١٤٧) صورة حضن الإله . الدير الأبيض .



(شكل ١٤٨) صورة بشارة السيدة العذراء (الثيوتوكس) . دير المريان . القرنين التاسع والعاشر الميلاديين .



(شكل ١٤٩) السيد المسيح لحظة التجلي على العرش الإلهي (طبقاً لرؤية حزقيال النبي) ويحجّاه الحيوانات المتجمدة.
القرن الثامن . باويط .



(شكل ١٥٠) حنية السيد المسيح (المبارك) - حجرة ٧٠٩ - ارميا - مقاره - القرن السادس الميلادي



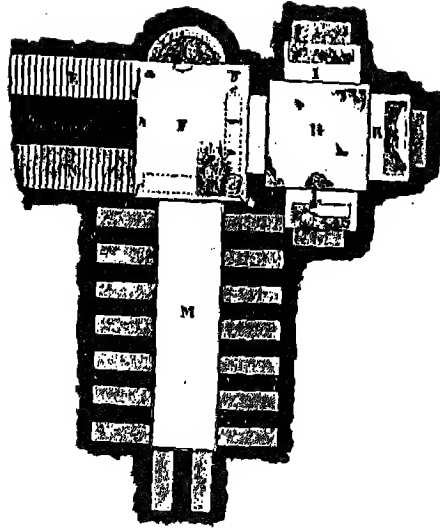
(شكل ١٥١) صورة السيد المسيح في حنية من كاليا . القرن السادس الميلادي .



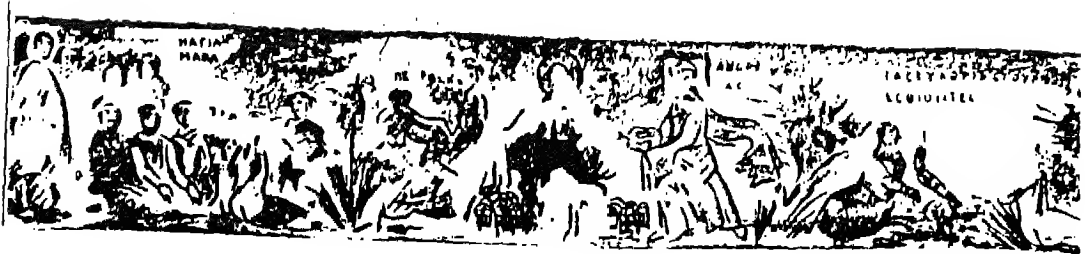
(شكل ١٥٢) السيد المسيح ورمزية الحمل في دير أبوللو في باويط . القرن السابع والثامن الميلاديين .



(شكل ١٥٣) القديس زكريا في دير أبوللو في باويط . القرن السابع والثامن الميلاديين .



(شكل ١٥٤) تخطيط لمقبرة كرموز بالإسكندرية . القرنين الثالث والرابع .



(شكل ١٥٥) معجزات السيد المسيح الثلاثة في حنية المقبرة
(معجزة عرس قانا الجليل ، معجزة الغداء المبارك ، معجزة الظهور الإلهي)
مقبرة كرموز بالإسكندرية . القرنين الثالث والرابع .



(شكل ١٥٦) وجه ميدة على قطعة نسيج من الكتان والصوف . القرن الثالث والرابع الميلاديين . متحف الفنون بمشيجان .



(شكل ١٥٧) وجه ميدة على قطعة نسيج من الصوف والكتان من القرن الرابع . متحف بيناكي باثينا .



(شكل ١٥٨) قطعة نسيج من أنتينوي داخل ميدالية في الوسط تمثل السيدة المتوفاة ويحيط بها في الأركان الأربعة الحوريات فوق حيوانات خرافية من القرن السادس .



(شكل ١٥٩) قطعة نسيج من أخميم تصور جزءا نصفيا لرجل حول رأسه هالة (قدّيس) من القرن الرابع والخامس الميلاديين .



(شكل ١٦٠) قطعة نسيج من أحميم تمثل الإله ديونيسيوس في بورتريه مربع وحول رأسه هالة وتحيط به مجموعة من الزخارف النباتية والحيوانية. القرن الرابع الميلادي .



(شكل ١٦٢) وجه مسيدة في وضع راقص من القرن السادس والسابع الميلاديين .



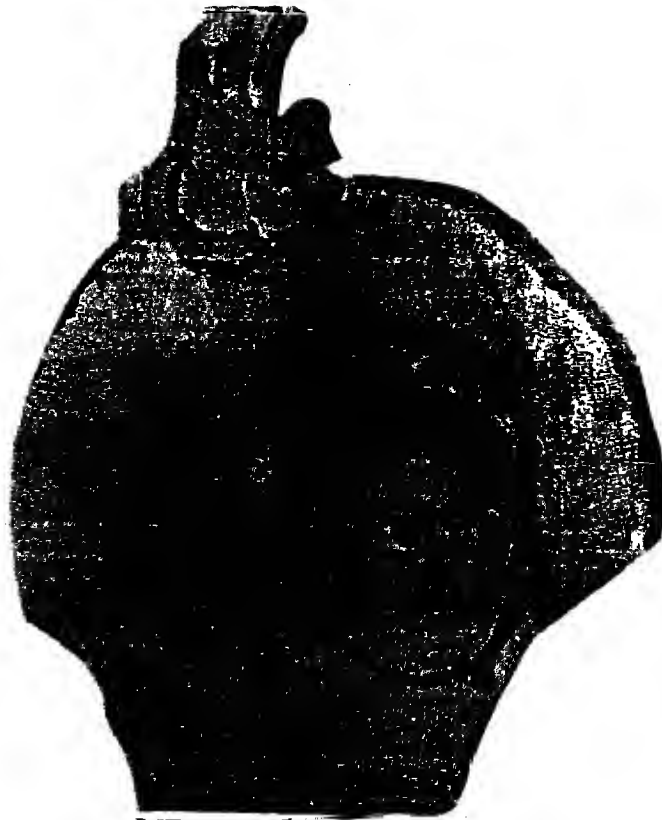
(شكل ١٦١) بورتريه لمسيدة من ملوي . القرن السادس والسابع الميلاديين .



(شكل ١٦٣) بورتريه لرجل يحتمل أن يكون قد عايناه حول رأسه هائلة . القرن الرابع والخامس الميلاديين .



(شكل ١٦٤) صورة نصفية لرجل يحتمل أن يكون واقفا داخل هيكل . القرن الرابع الميلادي .



(شكل ١٦٥) منظر لراقصة على قطعة نسيج جزء من كلن . متحف بيناكي باثينا . القرن الرابع .



(شكل ١٦٦) وجه للإله ديونيسيوس بالنسيج الذهبي على أرضية بنية اللون
يوضح التضاد اللوني في فن الزخارف التمجيدية . القرنين الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ١٦٧) قطعة نسيج تصور الإله بان والإله باباخوس إله الخمر. القرنين الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ١٦٨) قطعة نسيج من كفن ربما تمثل الراعي اورفيوس العازف وأمامه الرعية . أواخر القرن الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ١٦٩) قطعة نسيج توضح التضاد اللوني بين الفاتح والداكن تمثل ابروس وسط هالة . القرن الرابع .متحف موسكو .



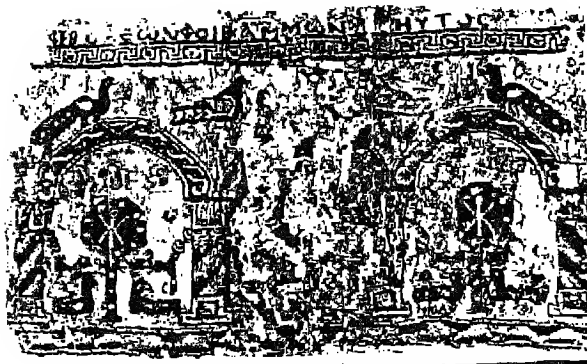
(شكل ١٧٠) قطعة نسيج توضح إحدى الموريات باللون الفاتح داخل أرضية من اللون الكحلي الداكن تمسك بيدها كلسا من النيذ .
القرن الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ١٧١) قطعة نسيج تمثل أدونيس في زي هيداء والإلهة فينوس. القرن الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ١٧٢) قطعة نسيج من كوم الشيخ عبادة (أنتينوي) تمثل فينوس واقفة في الوسط ممثلة فصل الربيع وحولها ثلاثة تمثلن باقي الفصول. القرن الثالث والرابع الميلاديين .

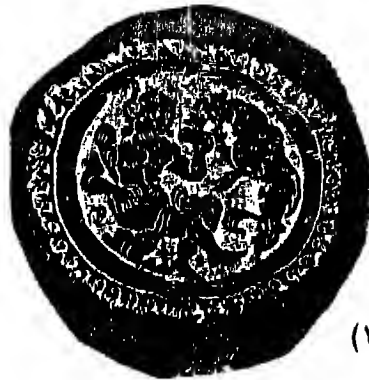


(شكل ١٧٣)

قطعة نسيج من اقفان متوفى مسيحي (مصدرها غير معلوم) ، تمثل مجموعة من الرموز النغوسية مثل علامة عنخ والحصامتين والطاوس داخل هيكل اورشليم المكون من عمودين بينهما عقد مزركش بشرائط ملفوفة (مجدوله) باللونين الازرق والبرتقالي ، اعلى القطعة بها شريط ضيق مزخرف بعلامة المياندرا اليونانية ، واعلاه كتاب باللغة اليونانية . ونلاحظ توسط علامة عنخ باللون الاحمر وسط الهيكل ، وفي العروة نجد علامة الصليب المكون من حرفين p,x ، بما يؤكد ان الصفة الروحية لا تزال مستخدمة كوظيفة مختلفة للعلامتين .
المتحف انطيطي .
القرن الرابع م .



(شكل ١٧٤) قطعة نسيج من أحميم تصور البطل هيراكلوس يصارع أسد نيميا وسط زخارف ديونيسية .
القرن الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ١٧٥)

قطعة مستديرة من النسيج القبطي عليها زخارف تمثل موضوع ميثولوجي يوناني وظف لخدمة العقيدة الجديدة ، يمثل الاله هرقل وهو يصارع اسد نيميا ، والقطعة تعناز بعملية التضاد اللوني بين الابيض والبنى والاحمر لابرار الموضوع ، كما ان الفنان استخدم الخيوط البيضاء لتوضيح ملامح جسم هرقل والاسد. ويمكن مقارنتها بأسلوب نحت اهناسيا المرحلة الثالثة. المتحف القبطي. القرن الرابع م.



(شکل ۱۷۶)

قطعة نسيج تصور حصانا كرمز للفروسية .
القرن الخامس والسادس الميلاديين .



(شکل ۱۷۷)

قطعة نسيج تمثل فارما فوق رأسه هالة
يمتطي جوادا وأسفله يظهر أسنـد .
من القرن الخامس آلي المباح الميلاي .



(شكل ١٧٨) قطعة تسيج من أنثينوي توضح فارسا

يمتطي الحصان المجنح الذي ينقض على التنين الشرير .
القرن الخامس . متحف اللوفر .



(شكل ١٧٩) قطعة نسيج تصور الاسكندر الأكبر في صورتين متضادتين على هيئة فارس
يكلل بأكاليل النصر من اثنين من الملائكة. القرن الخامس والسادس الميلاديين .



(شكل ١٨٠) قطعة نسيج من أخميم توضح شكل فارس يمتطي حيوانا خرافيا للتعبير عن
شخصية القديس الفارس. القرن السادس والسابع الميلاديين .



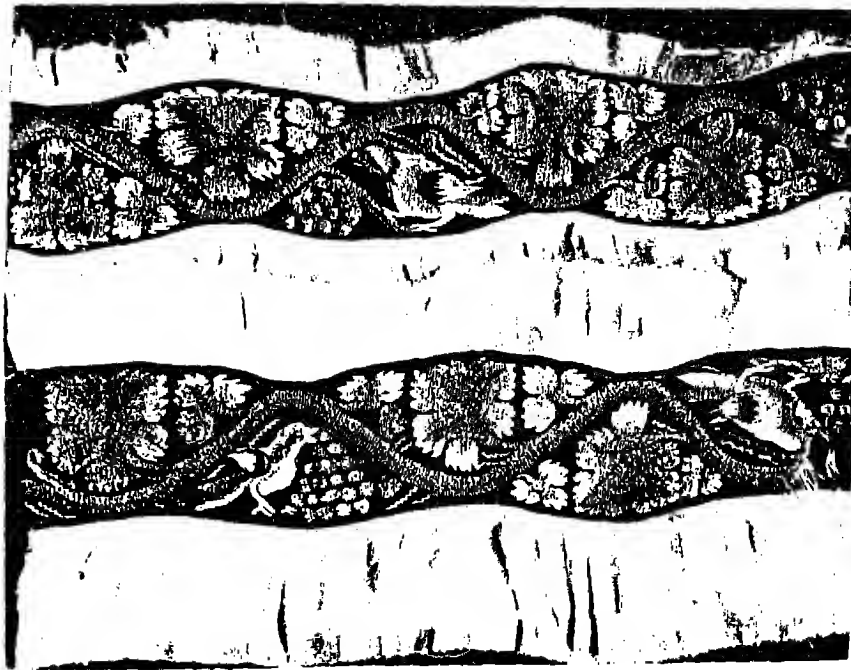
(شكل ١٨١) قطعة نسيج تمثل الراعي الصالح من القرنين الرابع والخامس الميلاديين .



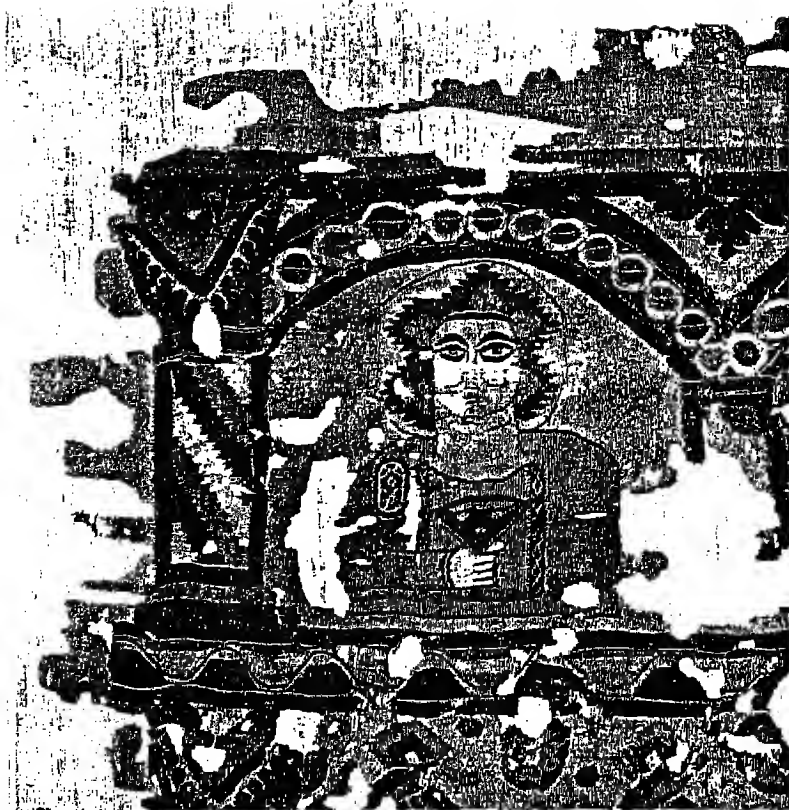
(شكل ١٨٢) قطعة نسيج تمثل أضحية إبراهيم بآبائه إسحاق . من القرن السادس والسابع الميلاديين .



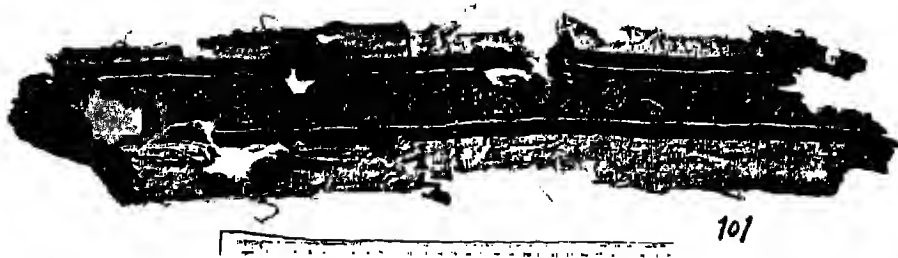
(شكل ١٨٣) قطعة نسيج من القرون تمثل أرثيا في الوسط وحوله زخارف نباتية . القرن السادس والسابع .



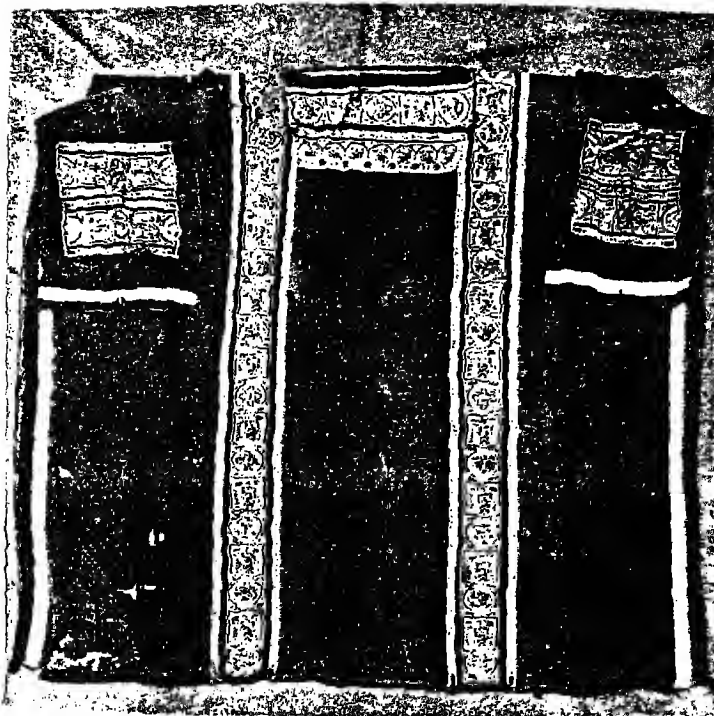
(شكل ١٨٤) قطعة نسيج عليها زخارف نباتية . القرن الثالث والرابع الميلاديين .



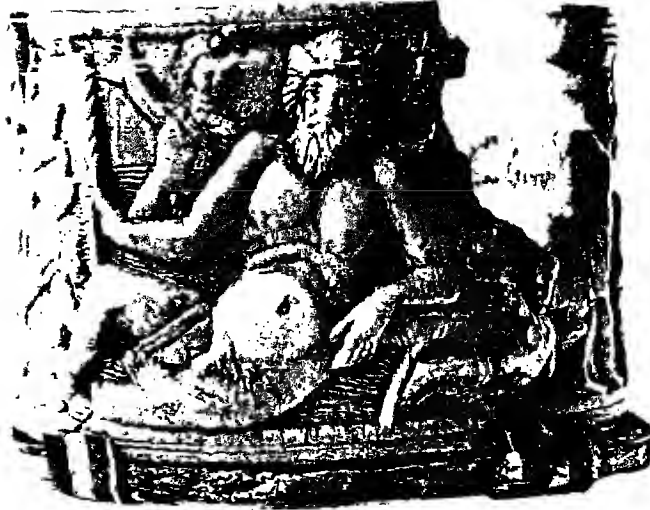
(شكل ١٨٥) قطعة نسيج من أنتينوي لمتوفاة تملك بكأس الخمر المقدس وتلق داخل هيكل جنائزي .
منتصف القرن الخامس.



(شكل ١٨٦) قطعة نسيج تمثل جزءا من كلاف (شريط زخرفي) على قميص تونكا .
من مقتنيات جمعية الآثار بالإسكندرية . القرنين السابع والثامن الميلاديين .



(شكل ١٨٧) قطعة نسيج من قميص تونيكيا لطفل من القرن السادس إلى القرن الثامن الميلاديين .



(شكل ١٨٨) صندوق من العاج يحمل منقرا لاله النيل نيلوس . القرن الخامس .



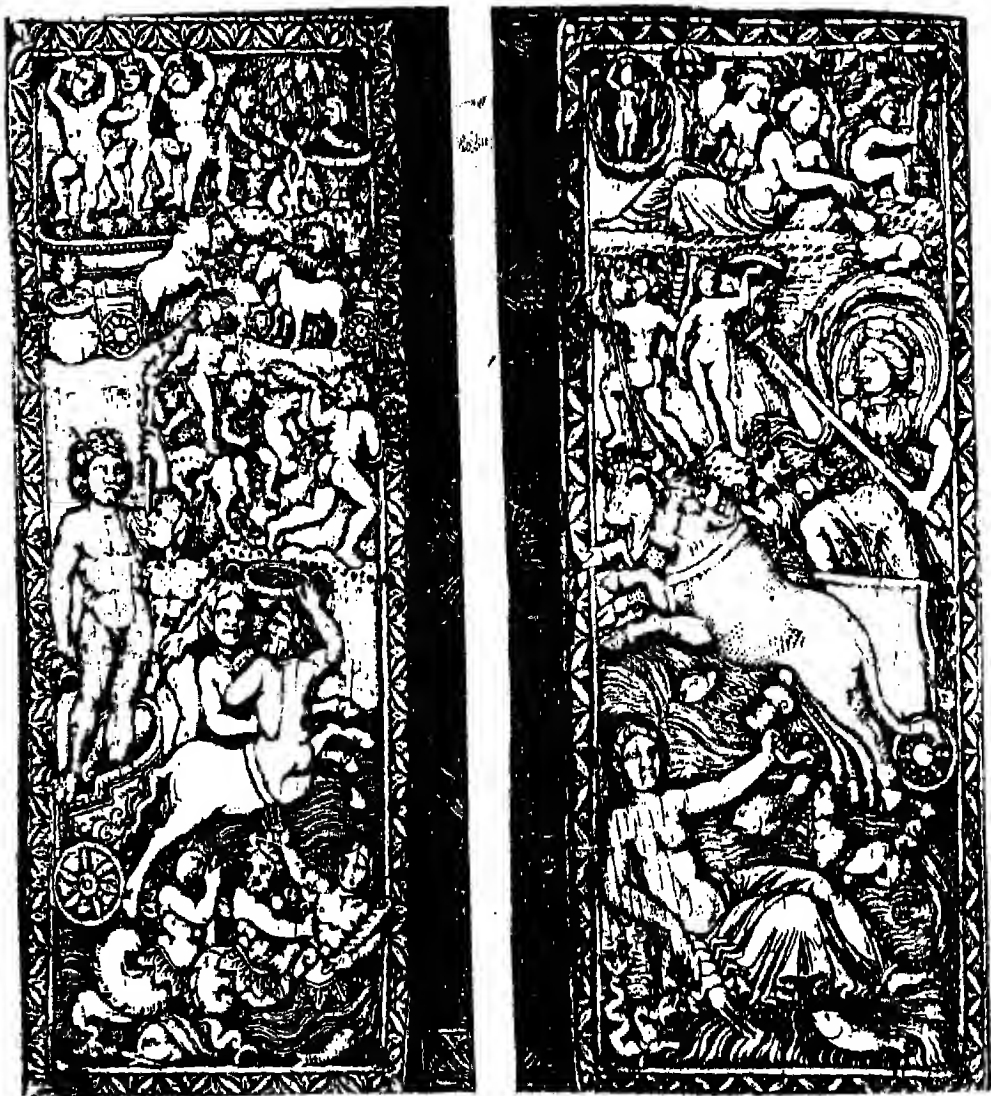
(شكل ١٨٩) صندوق من العاج يمثل اله النيل على أحد وجهيه والوجه الآخر معجزة المسيح 'واهب الحياة' في إقامة لعازر من الموت . القرن الخامس الميلادي .



(شكل ١٩٠) واجهة صندوق من العاج عليه جانب من الاحتفالات الديونيسية من القرن الخامس .



(شكل ١٩١) واجهة صندوق من العاج مصور عليه مجلس الآلهة لمحاكمة باريس من القرن الخامس .



(شكل ١٩٢). قطعة من العاج لمندوق على وجهين للإلهين سيبلين وهيلوس من القرن الخامس الميلادي .



(شكل ١٩٣) قطعة من العاج تمثل مصرحاً مع الأقنعة . لقرن الخامس والسادس الميلاديين .



(شكل ١٩٤) منحوت من العاج تذكاري لأوروبا على الشور زيوس رب الأرباب . متحف بالتموري .
القرنين الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ١٩٥) واجهة صندوق من العاج مصور عليه القديس أبو مينا ، منظر الاستشهاد ، ومنظر التقييس .
من القرن السادس .





(شكل ١٩٦) قطعة نحتية من العاج للمراعى الصالح

• متحف ليفر بول القرن الرابع •



(شكل ١٩٧)

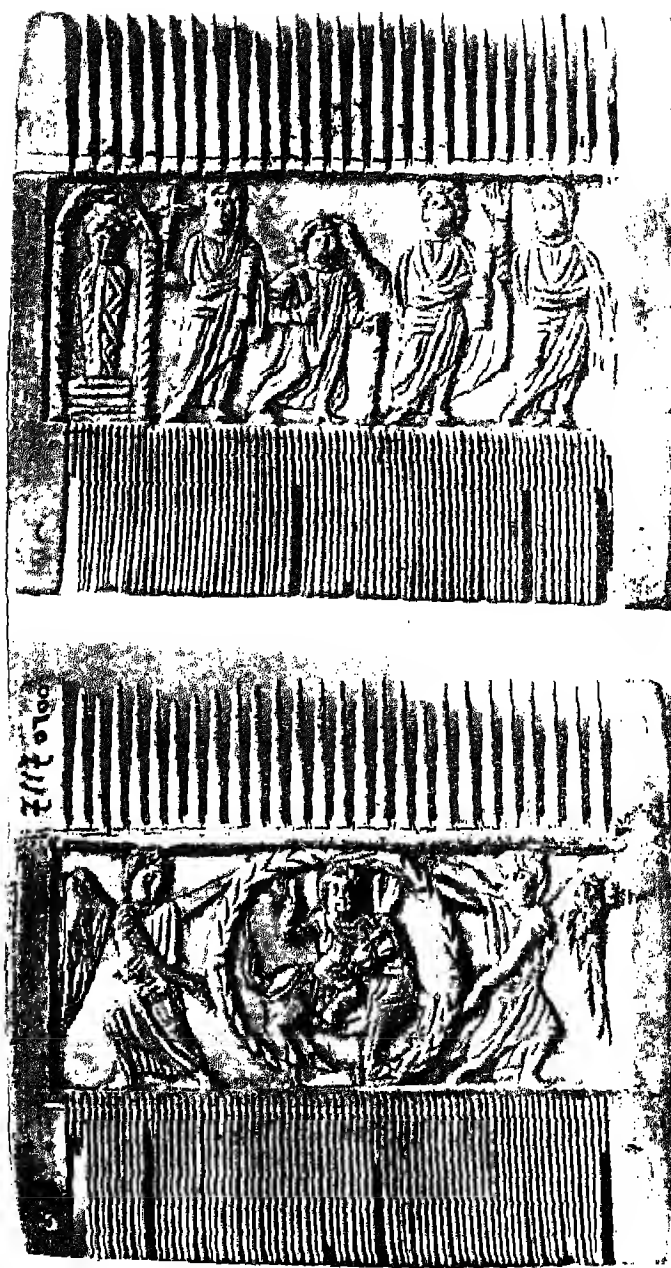
لوحة تذكارية من العاج تمثل اختطاف جاني ميدس بواسطة النسر (زيوس) نلاحظ ان مفهوم تصوير زيوس هنا متأثر بمنظر نسر حورس المنقض من اعلى فارد جناحيه ، كما نجد واقفة جاني ميدس على ركبته تؤكد عملية خضوعه لقوة الاله ، جاني ميدس يرتدى القبعة الوطنية لسكان اسيا الصغرى، وهى القبعة التى نجدها تميز مجموعة من الانبياء اليهود لثناء عملية خلاصهم ، فهى صفة مسيحية مبكرة للمؤمنين ، جاني ميدس هنا يرتدى ايضا رداء وعباءة ويمسك فى يده العصا المقدسة وخلفه درع ، ارخت القطعة بالفترة ما بين القرنين الثالث و الرابع محفوظة فى متحف بالتمورى . تنتمى لمدرسة الاسكندرية الفنية . راجع (1977). no.148 Weitzmann. op-cit.



(شكل ١٩٨)

لوحة منحوتة تذكارية ، تصور احدى الموضوعات الاسطورية الهلنستية ، لأوربا على الثور الذى يرمز لللاله زيوس ، وتبدو اوروبا جالسة باستمتاع وهدوء نفسى فوق زيوس الراقد ايضا فى هدوء ، مما يحقق لنا مفهوم القيادة من جانب اوربا وخضوعها التام لزيوس ، كذلك نلاحظ نظرة الهوى فى ملامح وجه اوربا مع الوشاح المتطاير وابرار ثنايا الرداء السفلى وقسمات الصدر والبطن لأوربا يوضح ان هناك وحدة فنية متماسكة من العناصر اليونانية ولكنها منفذة بأسلوب من القرنين الثالث والرابع م.م. القطعة من العاج مقاس ٥,٩×٥ سم . محفوظة فى متحف بالتمورى ، نشرها.

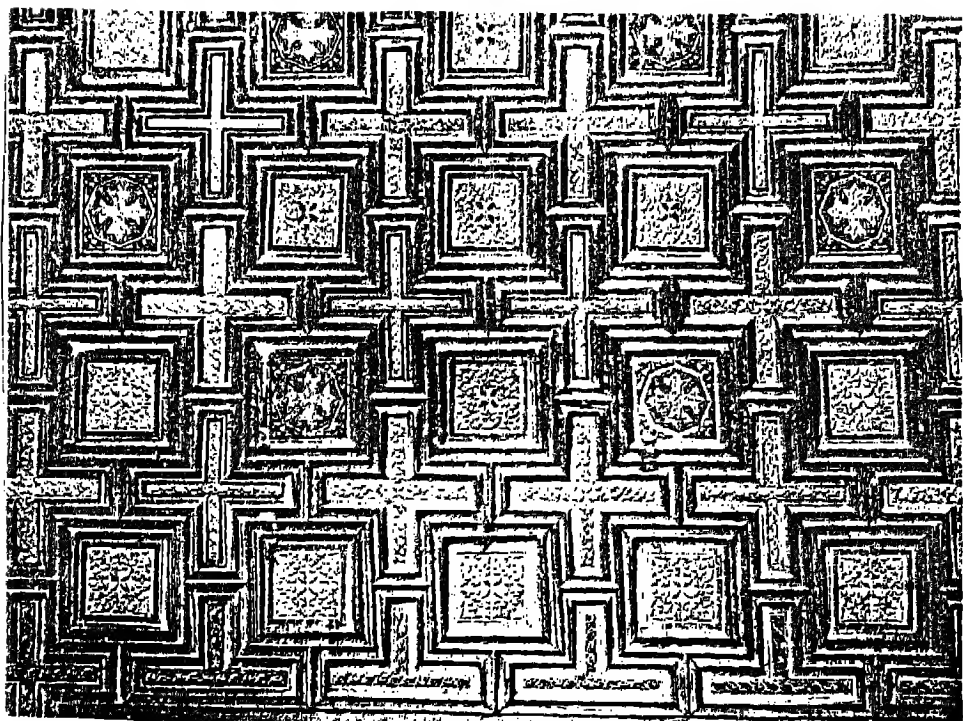
Weitzmann, op-cit- (1977) no.147



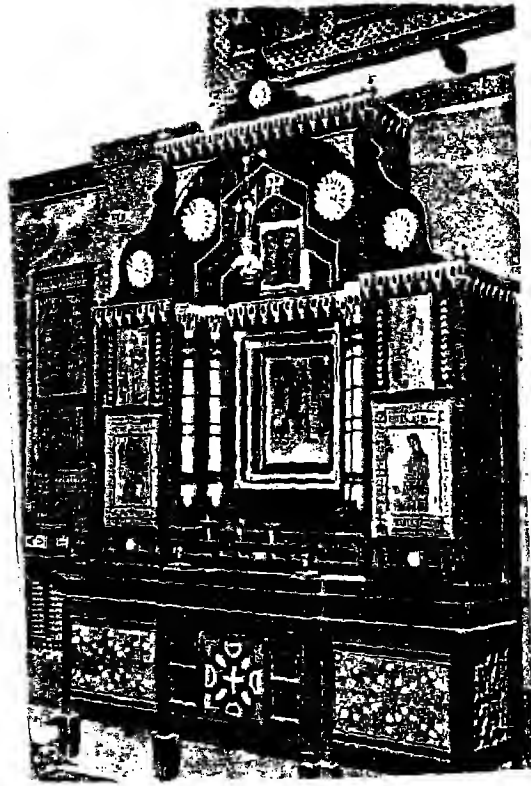
(شكل ١٩٩) مخطط من العاج يصور إقامة لعازر من الموت ، على الظهر المسيح بين ملاكين .
من القرن الخامس .



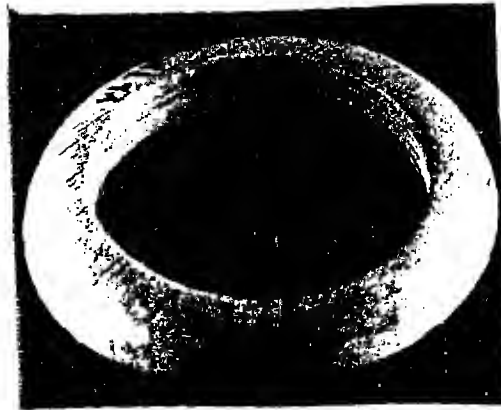
(شكل ٢٠٠) صندوق لحفظ أدوات الزينة من الخشب المطعم بالعاج • من القرن السادس والسابع •



(شكل ٢٠١) منظر لحشوات عاجية من القرن السابع



(شكل ٢٠٢) خزانة خشبية مطعمة بالعاج في الكنيسة المعلقة . القرن العاشر .



(شكل ٢٠٣) لوحة من العاج . المتحف القبطي . القرن الرابع .



(شكل ٢٠٤) لقاء من العاج يصور البشارة • المتحف القبطي • القرن العاشر •



(شكل ٢٠٥) ثلاثة قطع من العاج لمجموعة من ربات الفنون والإلهيين أبولو وارتيميس • القرن الخامس •



(شكل ٢٠٦)

قطع من العاج تصور مجموعة من الحوريات
الهائمات أو الرافصات ذات الطابع الجنائزي
المتحف القبطي • القرنين الثالث والرابع •



(شكل ٢٠٧)

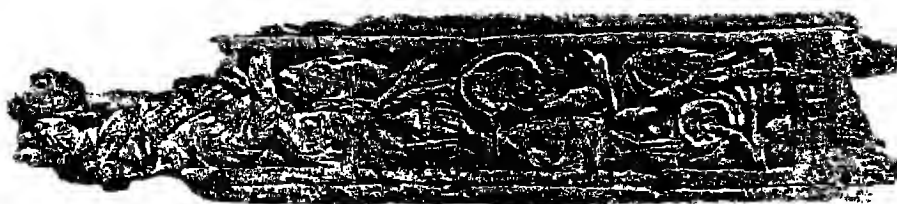
قطع من العاج تصور مجموعة من الحوريات
الهائمات أو الراقصات ذات الطابع الجنائزى
المتحف القبطى • القرنين الثالث والرابع •



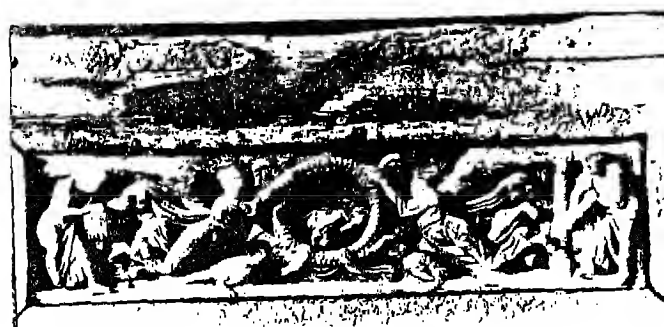
(شكل ٢٠٨)
قطع من العاج تصور المرسومة
لطيور وزخارف نباتية وإيروس
المتحف القبطي • القرنين الرابع والخامس •



(شكل ٢٠٩) منظر منحوت على الخشب للاحتفالات النيلية القرن الرابع .



(شكل ٢١٠) منظر منحوت على الخشب للاحتفالات النيلية القرن الرابع .



(شكل ٢١١) حضرات منحوتة على الخشب من كنيسة المت بربارا . القرن السابع .



(شكل ٢١٢) منظر منحوت على الخشب لدخول المسيح اورشليم . القرن الخامس .



(شكل ٢١٤)

منظر منحوت على الخشب لهيكل جنائزي بداخله
القديس شنودة يحمل الكتاب المقدس، القرن السادس.

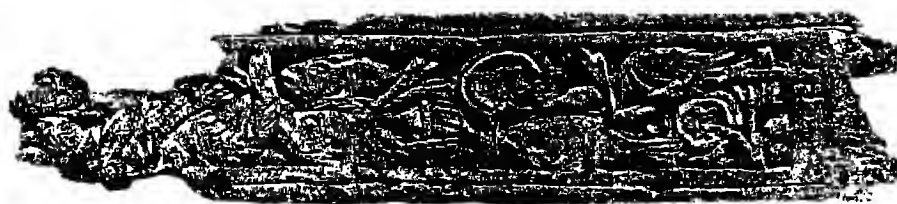


(شكل ٢١٣)

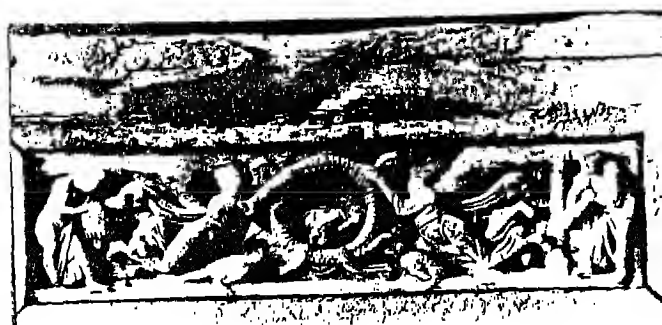
منظر منحوت على الخشب لهيكل جنائزي بداخله
قديس من باويط، القرن السادس.



(شكل ٢٠٩) منظر منحوت على الخشب للاحتفالات النيلية القرن الرابع .



(شكل ٢١٠) منظر منحوت على الخشب للاحتفالات النيلية القرن الرابع .



(شكل ٢١١) حثوات منحوتة على الخشب من كنيسة الميت بريارا . القرن السابع .



(شكل ٢١٢) منظر منحوت على الخشب لدخول المسيح اورشليم . القرن الخامس .



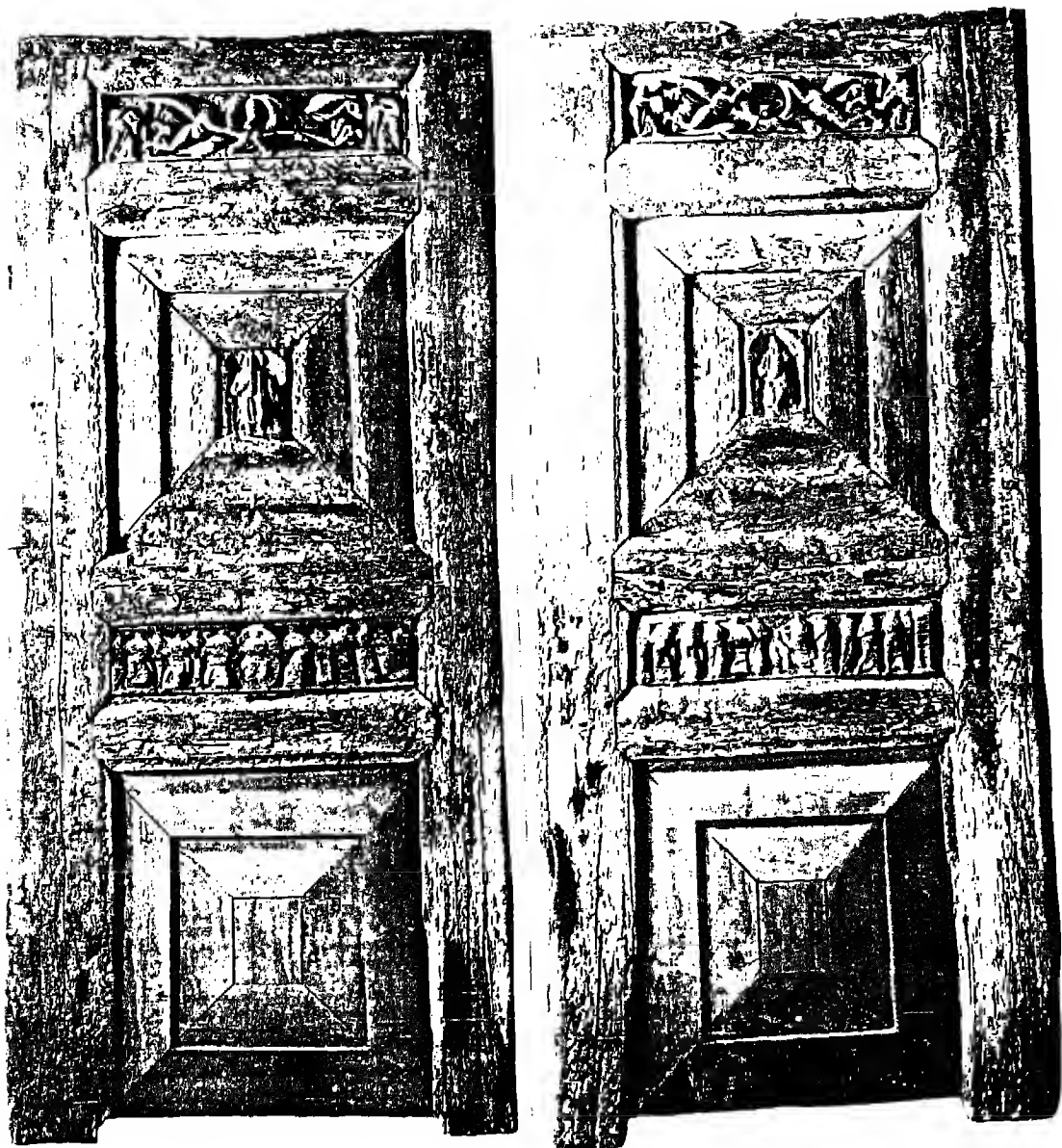
(شکل ۲۱۴)

منظر منحوت علی الخشب لهیكل جنازی بداخله
القديس شنوده يحمل الكتاب المقدس . القرن السادس .



(شکل ۲۱۳)

منظر منحوت علی الخشب لهیكل جنازی بداخله
قديس من باويط . القرن السادس .



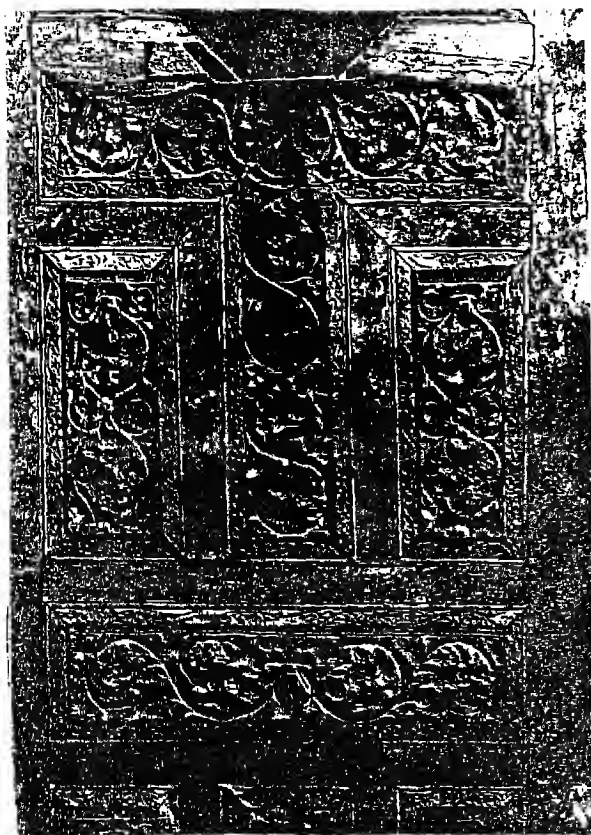
(شكل ٢١٥) باب من الخشب . كنيسة القست بدير ا .

القرن الخامس .



(شكل ٢١٦)

قبة منحوتة من الخشب فوق المذبح كنيسة أبي سرجة - القرن السادس



(شكل ٢١٧) باب من الخشب . كنيسة السميت بربارا . القرن العاشر



(شكل ٢١٨) تفريعات خشبية لبعض الزخارف النباتية من القرن العاشر .



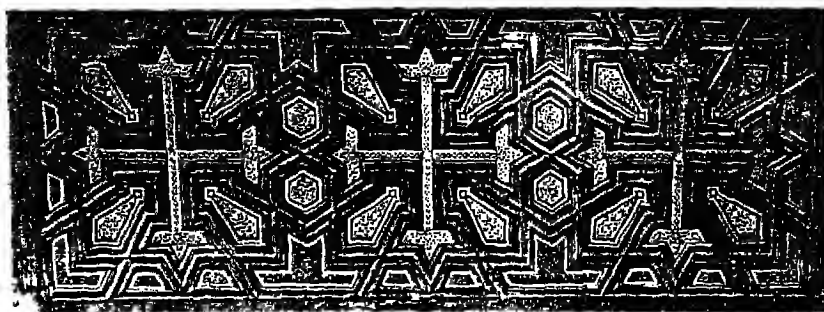
(شكل ٢٢٠)

جزء من حجاب كنيسة إبي المييلين .
القرن الثاني عشر



(شكل ٢١٩)

لوحة من الخشب من كنيسة إبي مريجة
تمثل القديس جورج الفارس القرن العاشر .



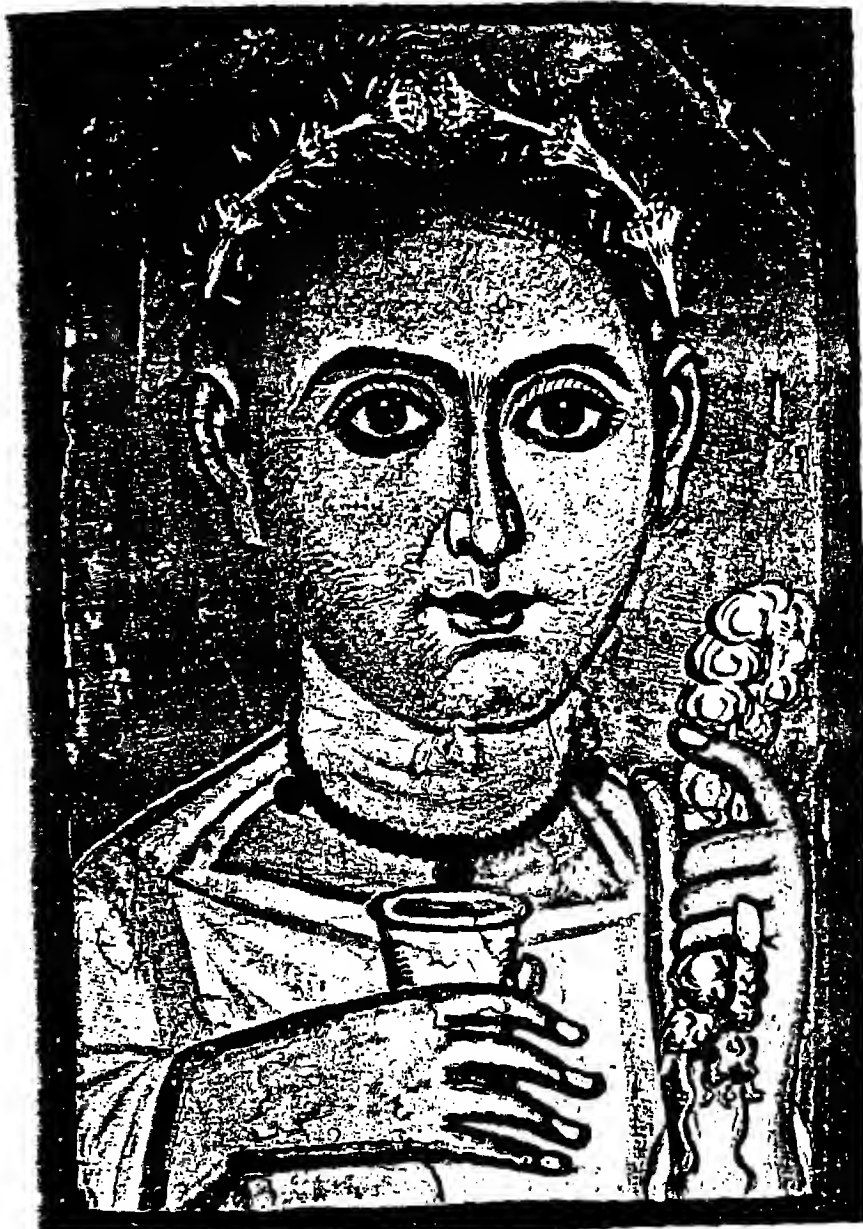
(شكل ٢٢١) حشوة باب من الخشب . القرن الثاني عشر



(شكل ٢٢٢) بورتية من الخشب . جنازي الطابع . المتحف القبطي . لسيده متوفيه
منفذ بطريقه التمبرا . القرنين الثالث والرابع .



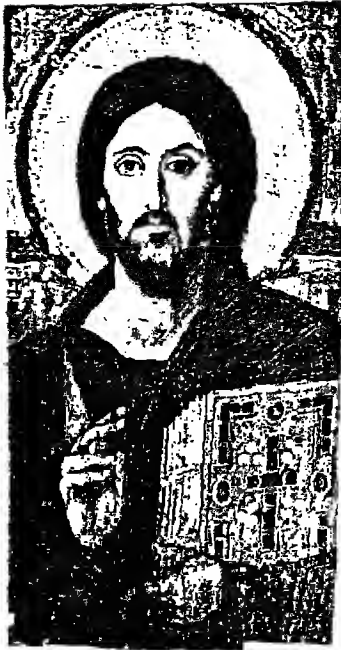
(شكل ٢٢٣) بورتية من الخشب . جنازي الطابع . المتحف القبطي . لملك مجنح يمثل حالة الانتصار .
منفذ بطريقه التمبرا . القرنين الثالث والرابع .



(شكل ٢٢٤) بورتريه الفتاة . جناتزي الطابع . من هوراء . القيوم . القرن الرابع



(شكل ٢٢٥) نماذج من بورتريهات اليوم الفرين الثالث والرابع .



(شكل ٢٢٧) أيقونة المسيح المبارك
يحمل الكتاب المقدس . دير سانت
كاترين . القرن السادس .



(شكل ٢٢٦) أيقونة العبيدة الطراء
جالسة فوق العرش . دير سانت
كاترين . منتصف القرن السادس .



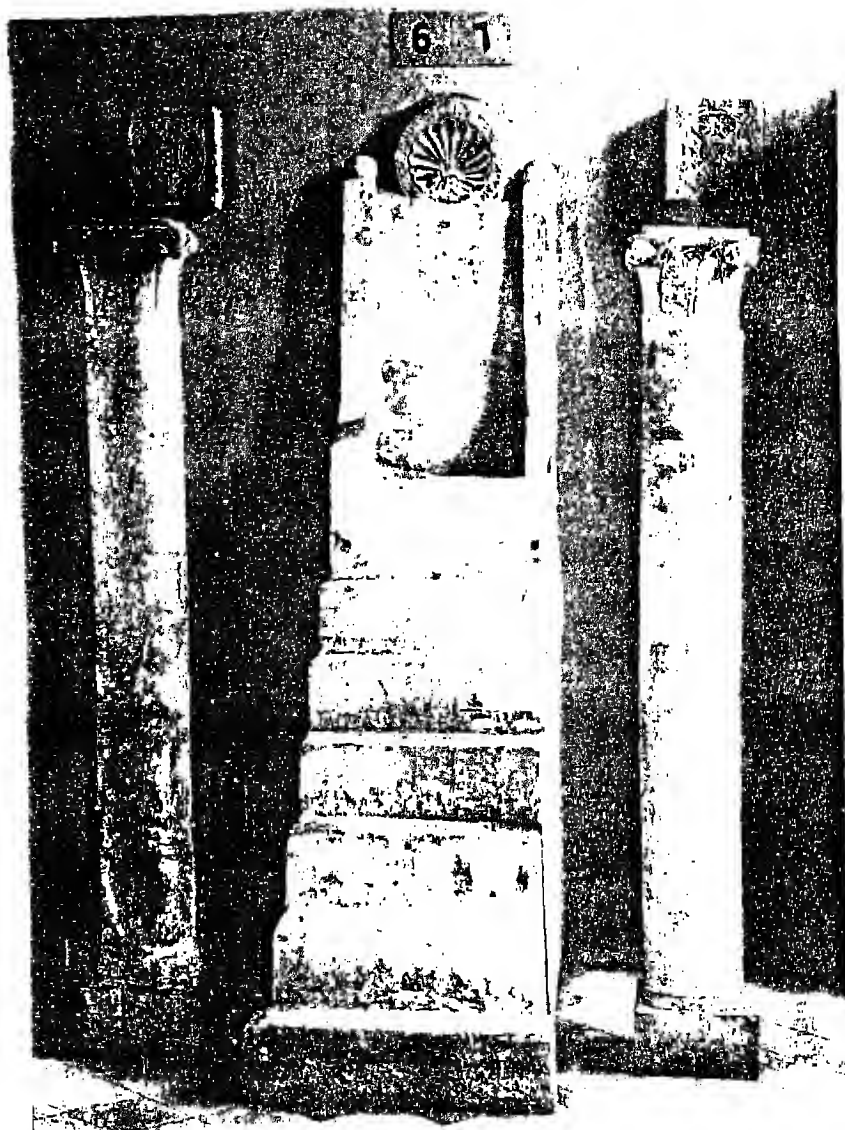
(شكل ٢٢٨) أيقونة القديس بطرس
دير سانت كاترين . القرن السادس .



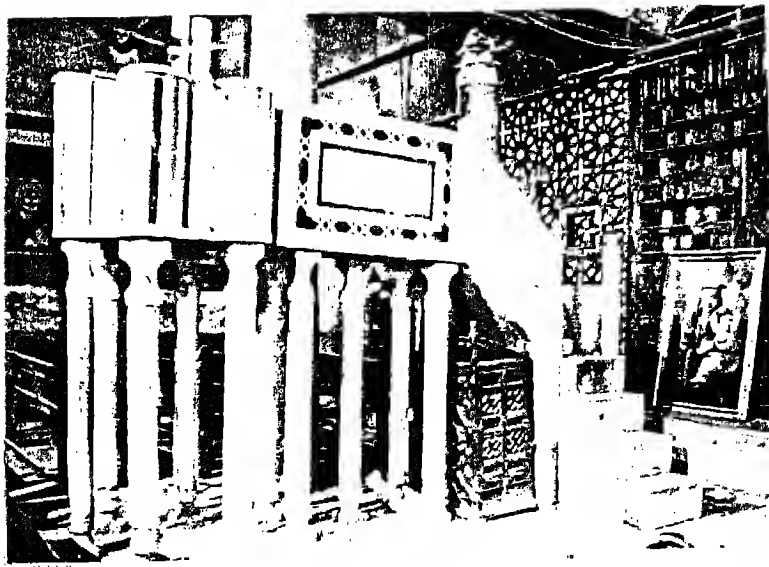
(شكل ٢٢٩) أيقونة الغارمين جورج وثيودوروس .
دير سانت كاترين . القرن السادس .



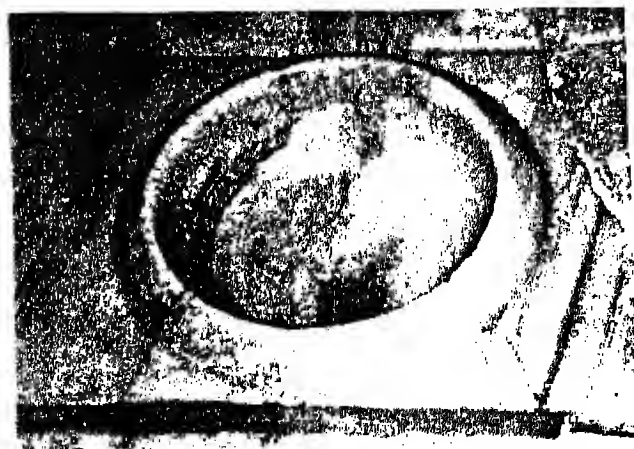
(شكل ٢٣٠) أيقونة المسيح المبارك والقديس ميخا ، القرن السادس والسابع .



(شكل ٢٣١) اقدم منبر من الحجر الجيري من دير الانبا ارميا . سفارة . القرن السادس . المتحف القبطي



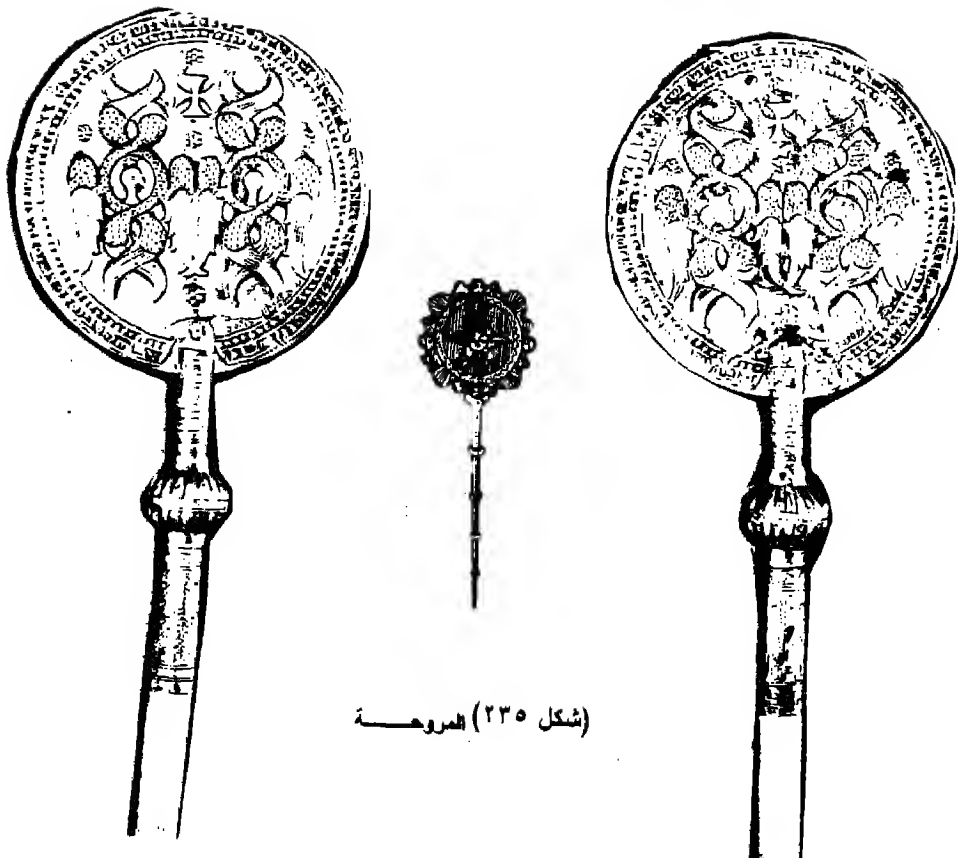
(شكل ٢٣٢) الأمل في كنيسة المعلقة . عصر متأخر .



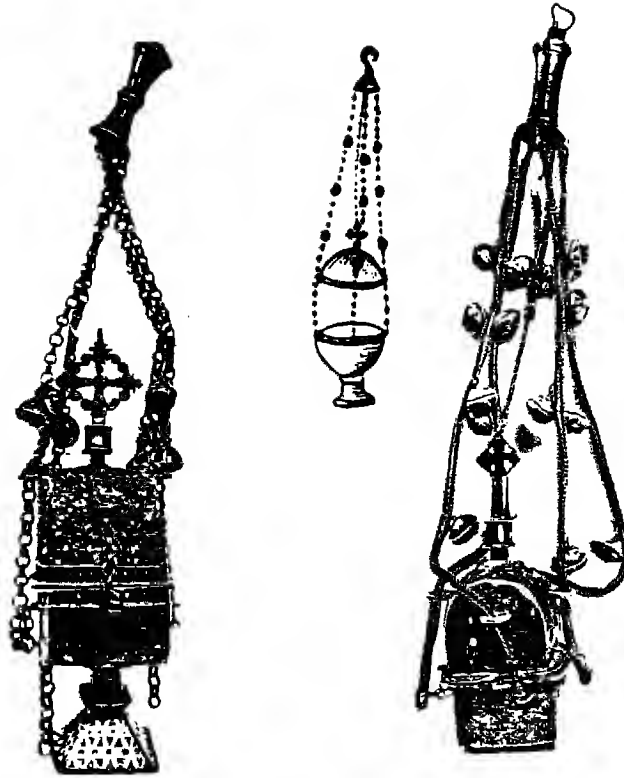
(شكل ٢٣٣) اللقمان في دير الاتبا اليرمواس في وادي النظرون . عصر متأخر



(شكل ٢٣٤) حوض المعمودية من دير البرمواص .



(شكل ٢٣٥) المروحة



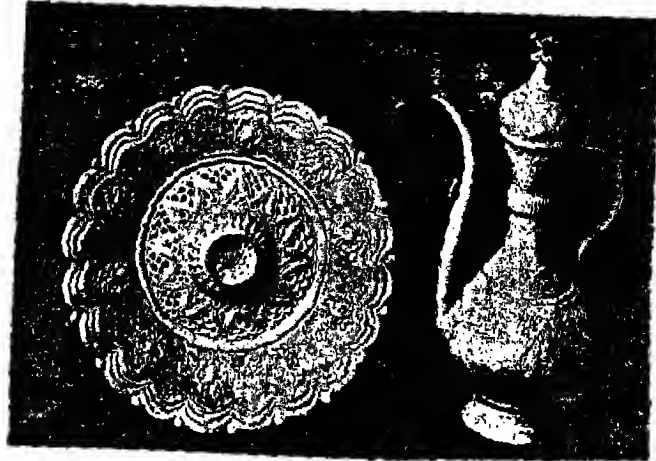
(شكل ٢٣٦) الشمسية



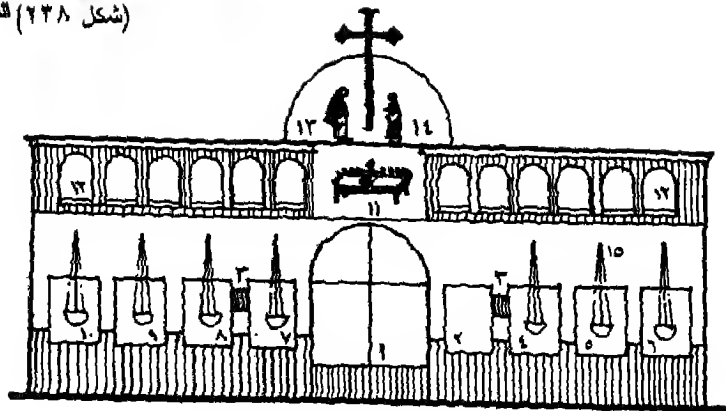
(شكل ٢٣٧) الكاس



(شكل ٢٣٨) الشمعدان



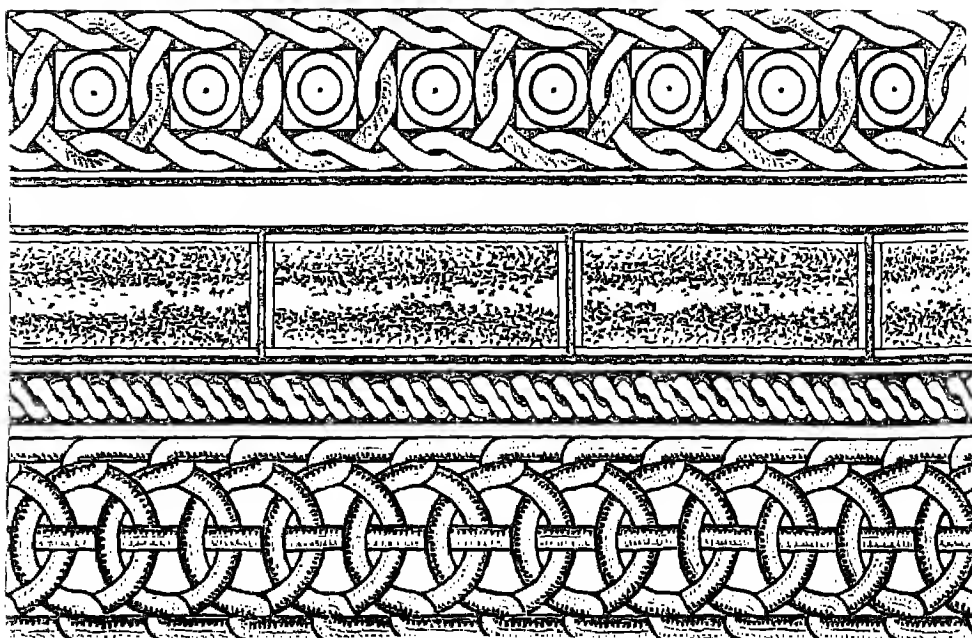
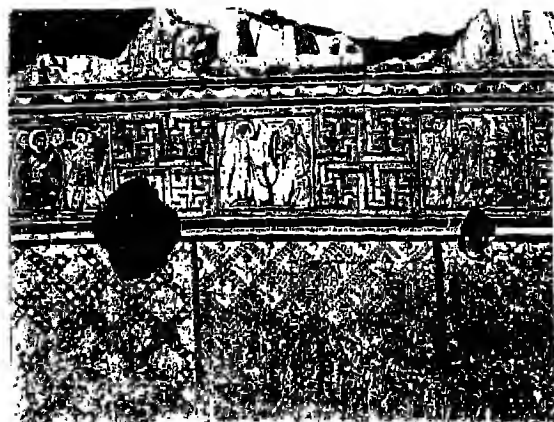
(شكل ٢٣٩) الكاس والطشت



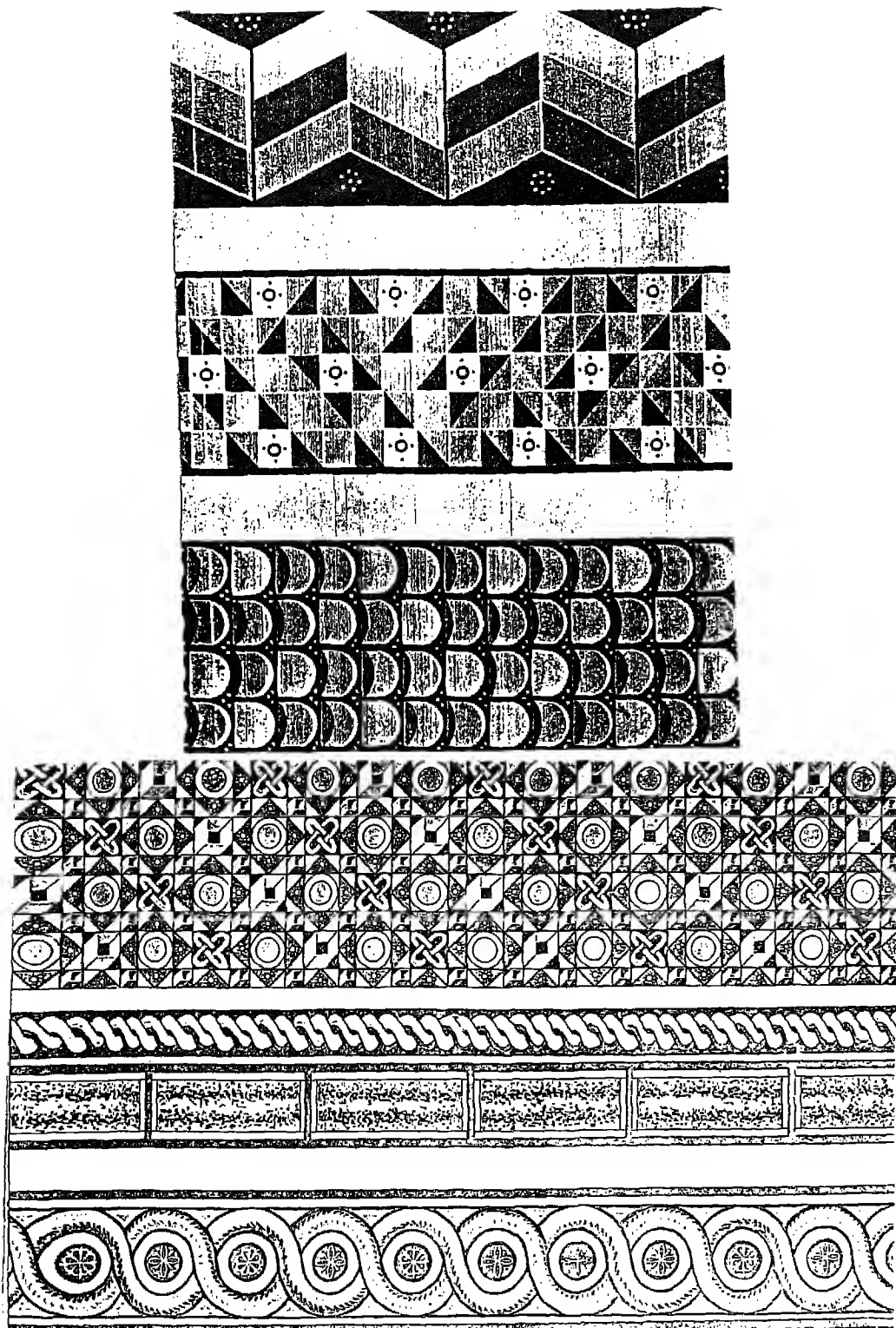
(شكل ٢٤٠) حامل الأيقونات



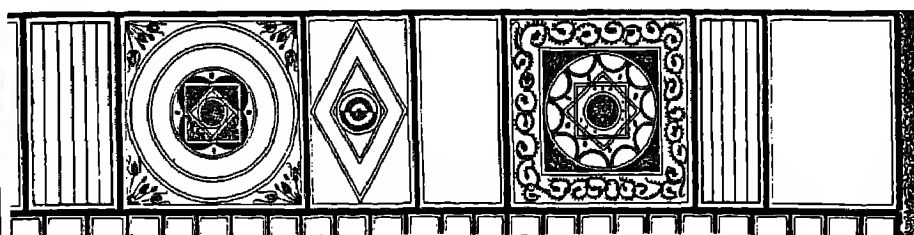
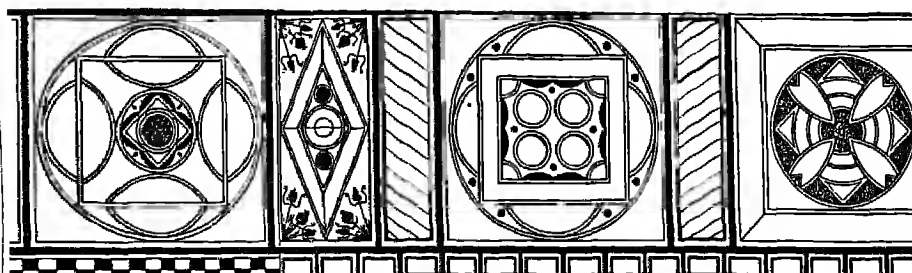
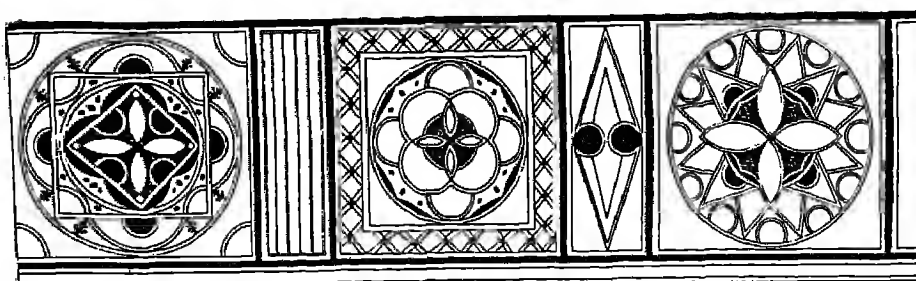
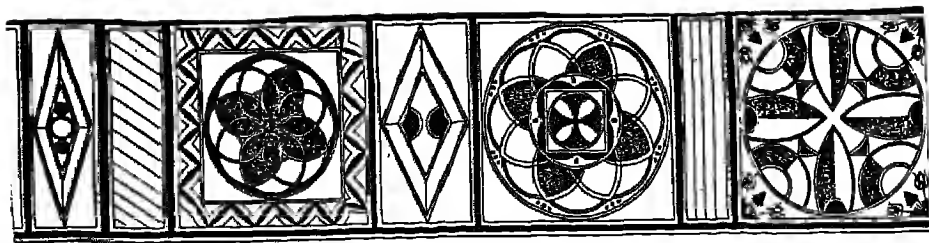
(شكل ٢٤١) نماذج لزخارف تيجان الأعمدة من دير ارميا بمسقارة • القرن السادس •



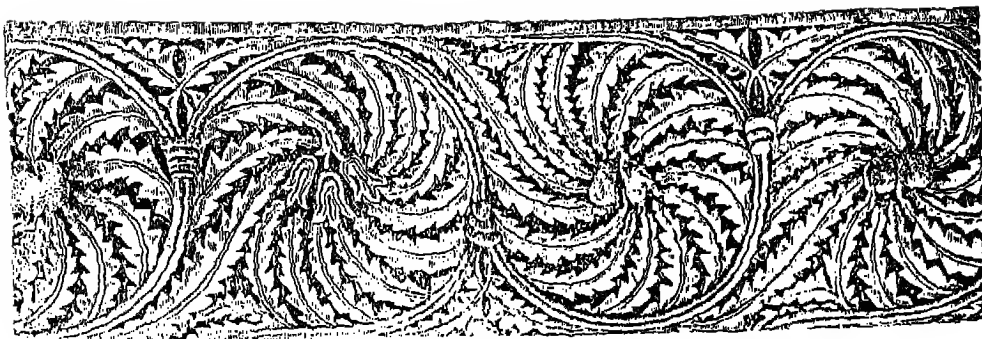
(شكل ٢٤٢) زخارف جدارية . باويط . القرن السادس والثامن .



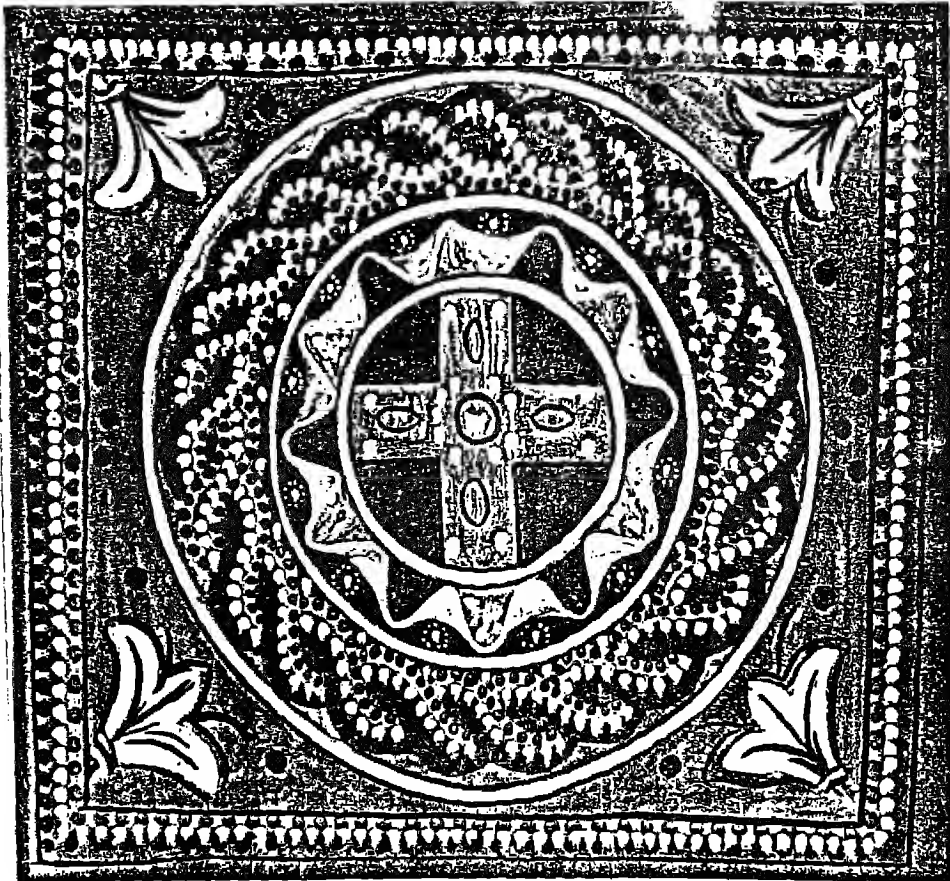
(شكل ٢٤٣) زخارف جداريه • باويط • القرن السادس والثامن •



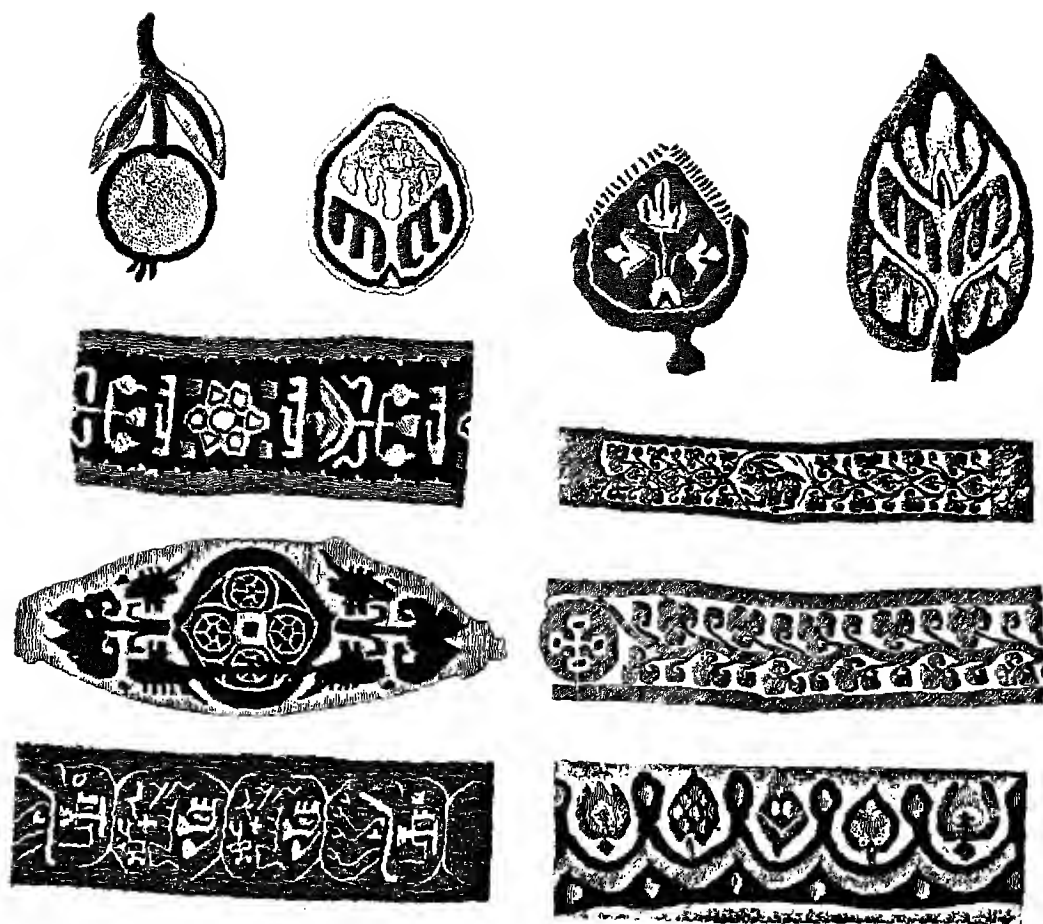
(شكل ٢٤٤) زخارف جدارية . باويط . القرن الثامن .



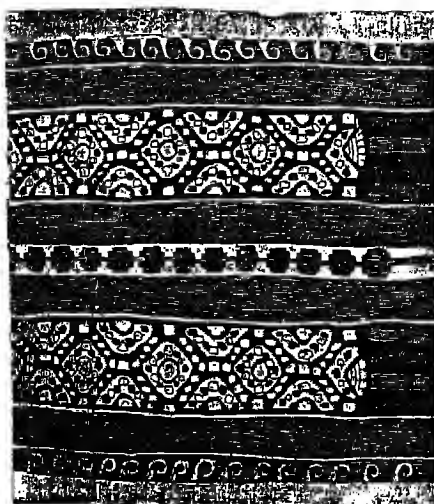
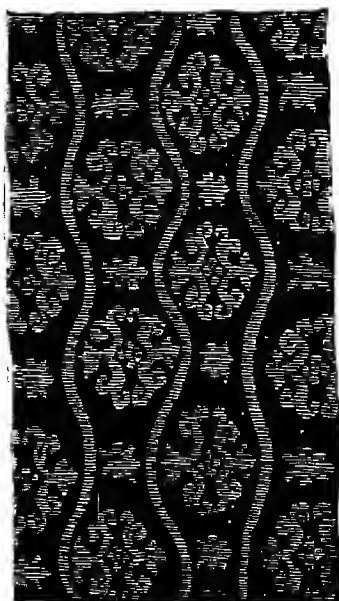
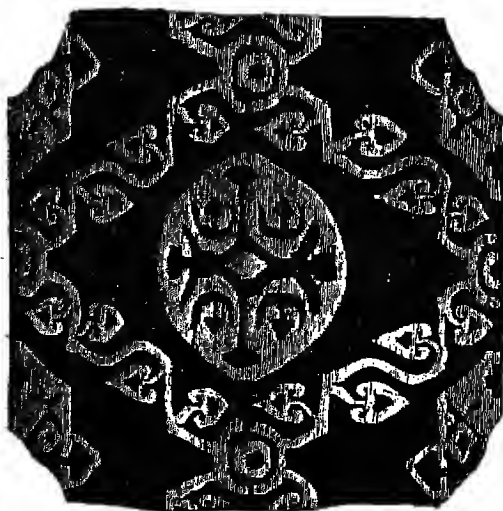
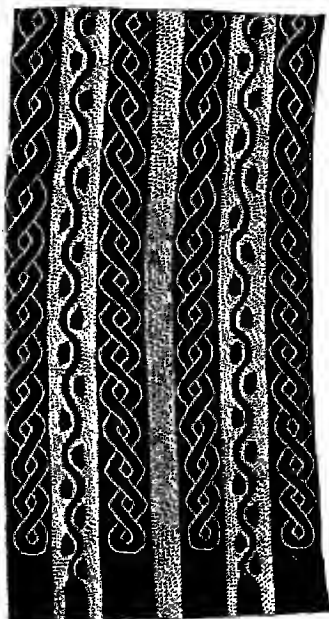
(شكل ٢٤٥) زخارف نحنية . باويط . القرن السابع والثامن .



(شكل ٢٤٦) زخارف جدارية • عكلا • القرن السادس •



(شكل ٢٤٧) زخارف نسجية - القرنين الخامس والمسلم



(شكل ٢٤٨) زخارف نسيجية، القرنين الخامس السادس .



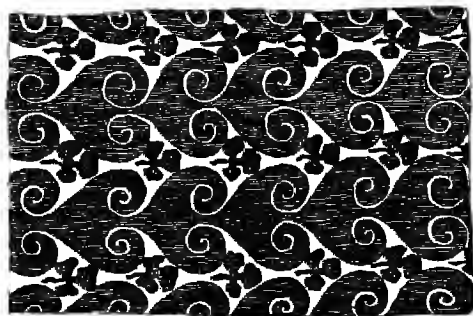
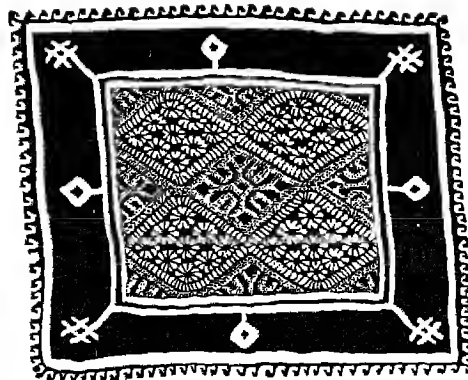
(شكل ٢٤٩) زخارف نسيجية، القرنين الخامس السادس .



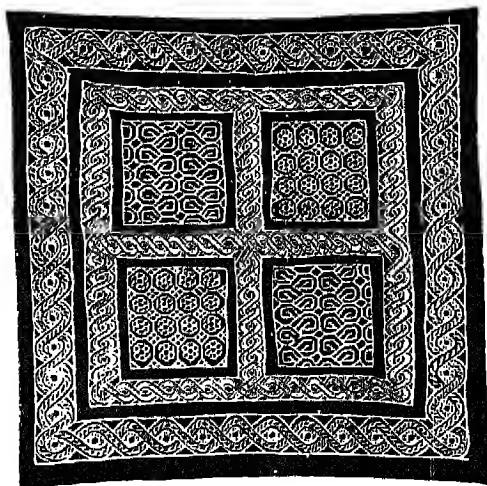
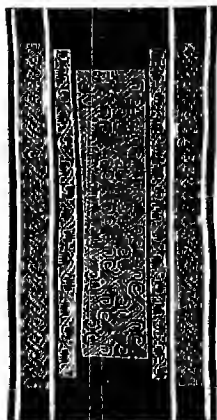
(شكل ٢٥٠) زخارف نسيجية، القرنين الخامس السادس .



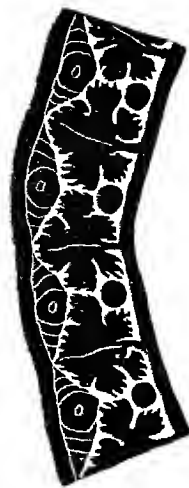
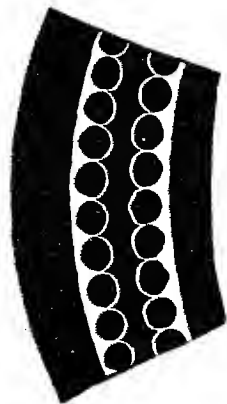
(شكل ٢٥١) زخارف نسيجية . القرنين الخامس السادس .



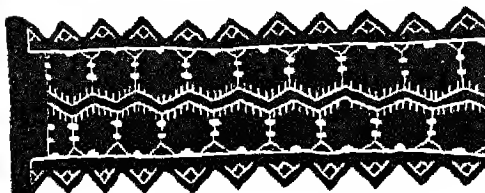
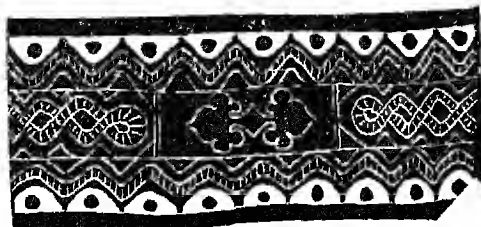
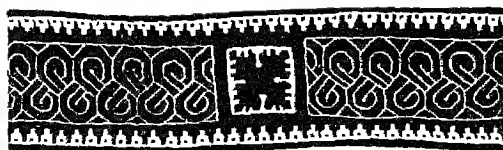
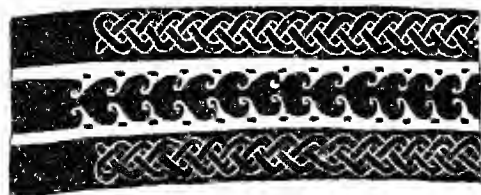
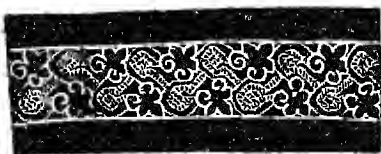
(شكل ٢٥٢) زخارف نميجية ، القرنين الخامس السادس .



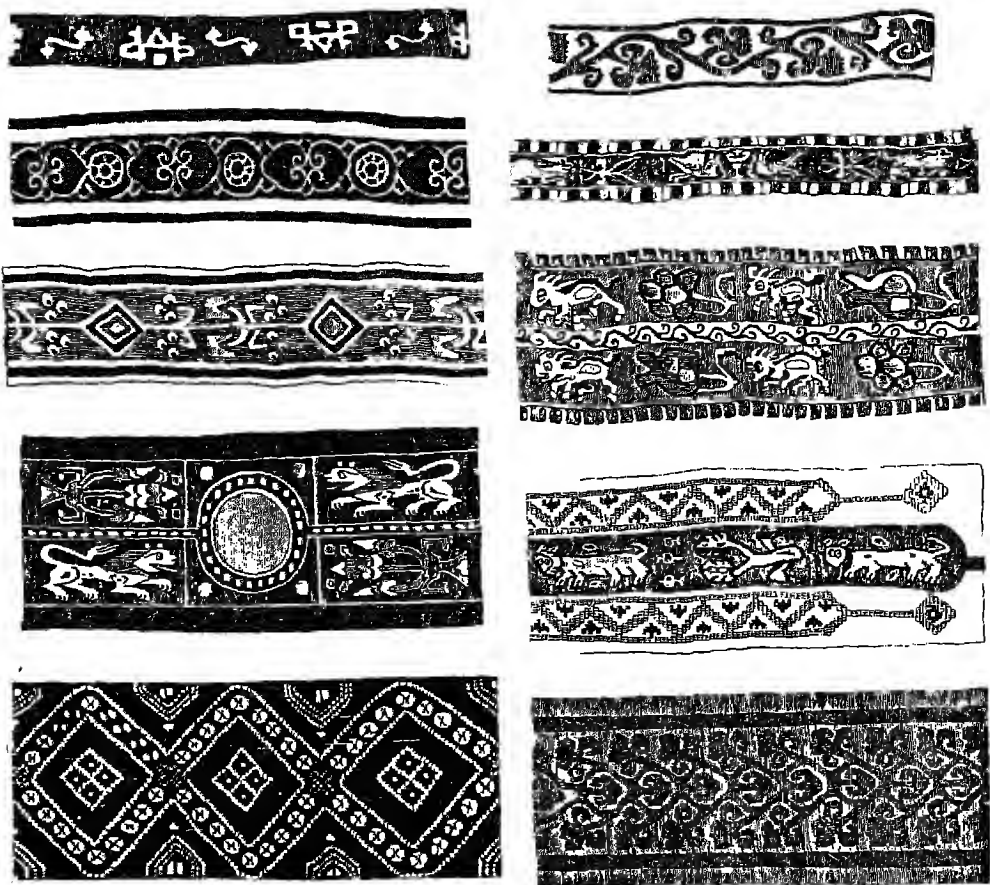
(شكل ٢٥٣) زخارف نسيجية، القرنين الخامس السادس •



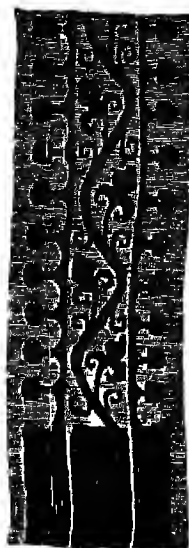
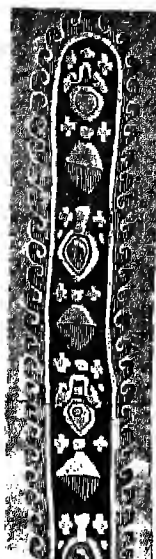
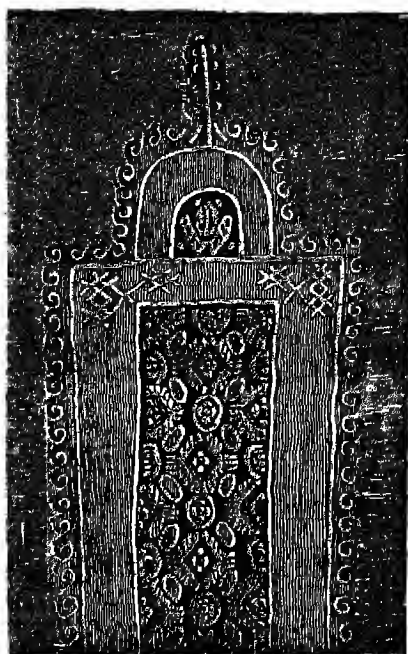
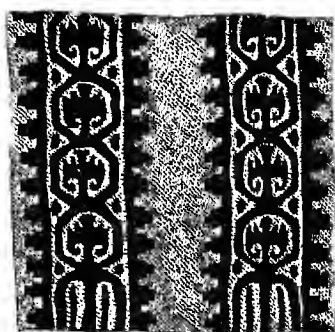
(شكل ٢٥٤) زخارف نمسجية . القرنين الخامس الميلادي



(شكل ٢٥٥) زخارف نمسيجية . القرنين الخامس السادس .



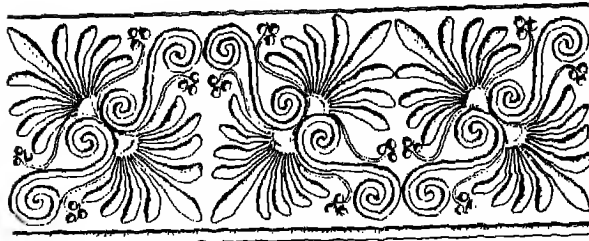
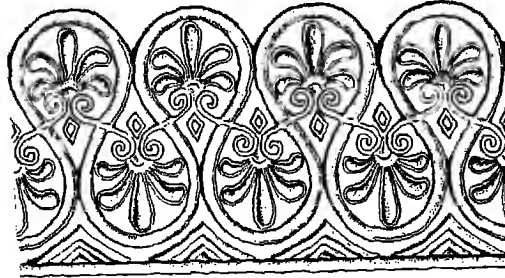
(شكل ٢٥٦) زخارف نسيجية . القرنين الخامس السادس .



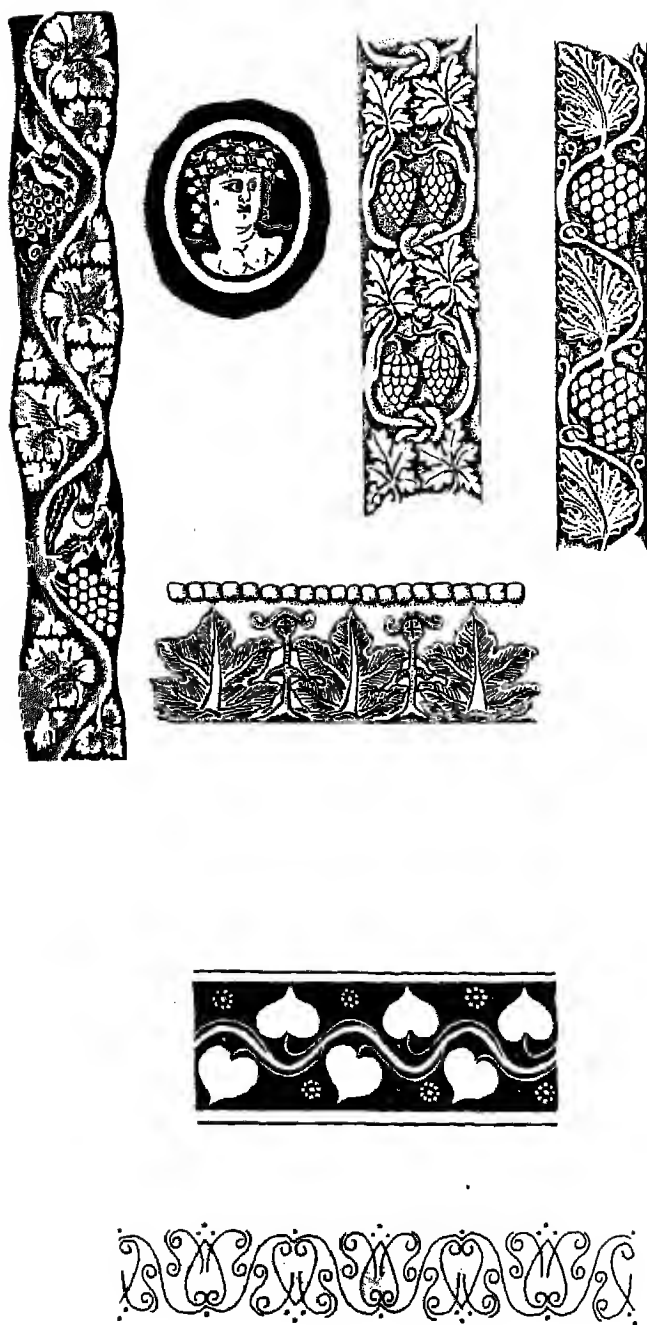
(شكل ٢٥٧) زخارف نسيجية . القرنين الخامس السادس .



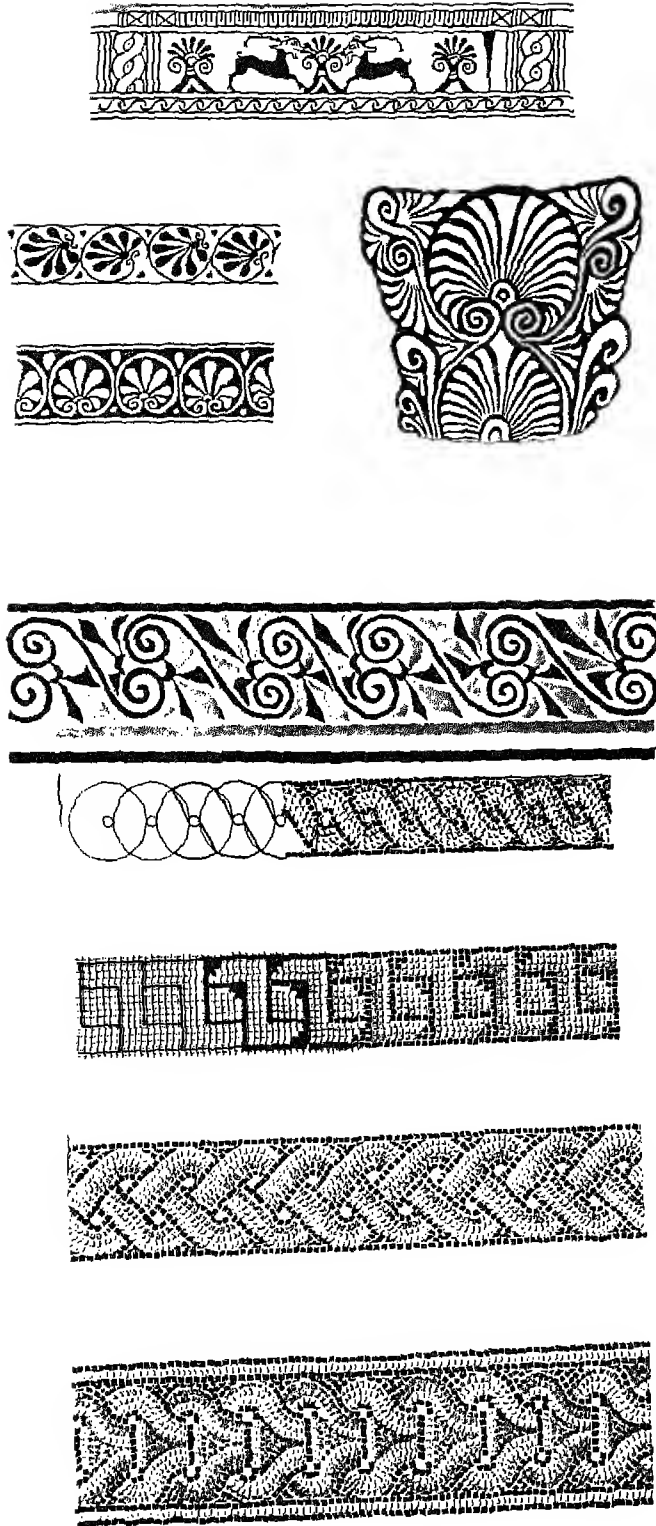
(شكل ٢٥٨) زخارف نسيجية، القرنين الخامس السادس .



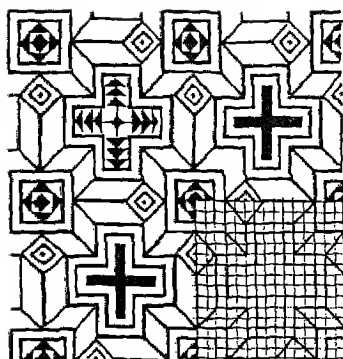
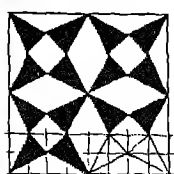
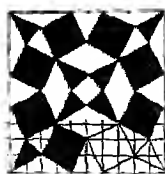
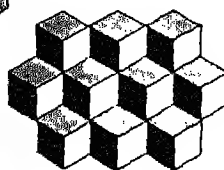
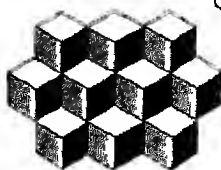
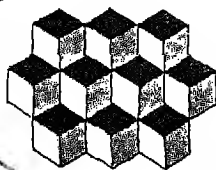
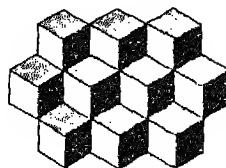
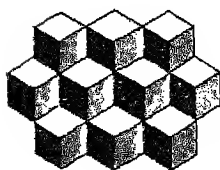
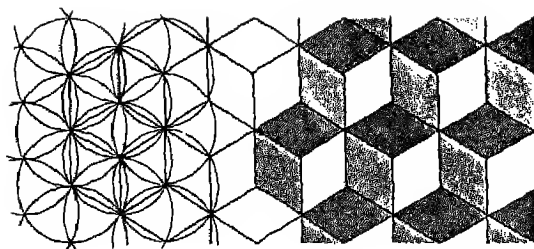
(شكل ٢٥٩) زخارف معمارية القرنين الرابع والخامس.



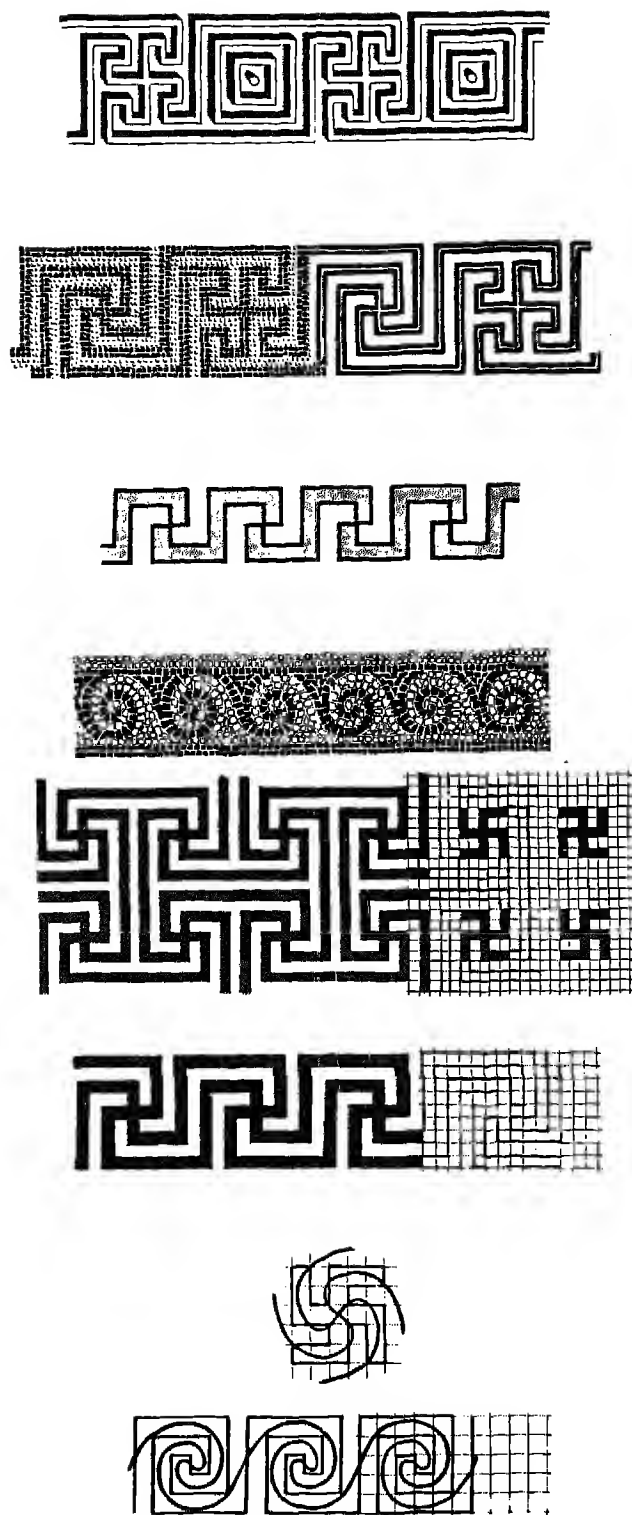
(شكل ٢٦٠) زخارف نسيجية، القرنين الخامس السادس .



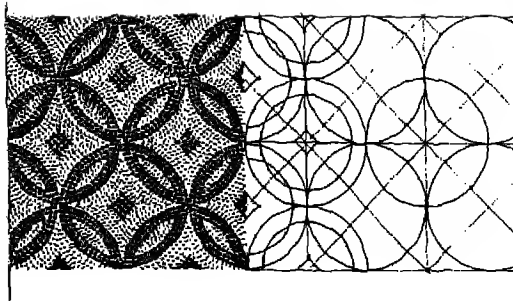
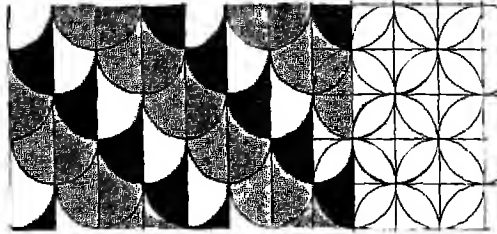
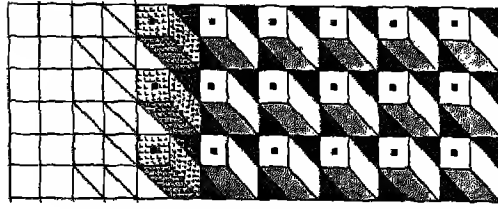
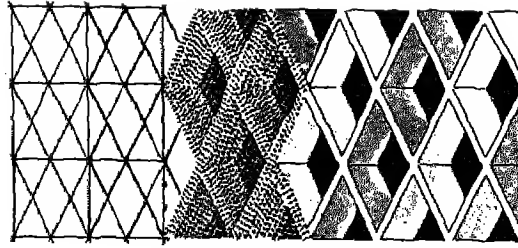
(شكل ٢٦١) زخارف معمارية القرنين الرابع والخامس .



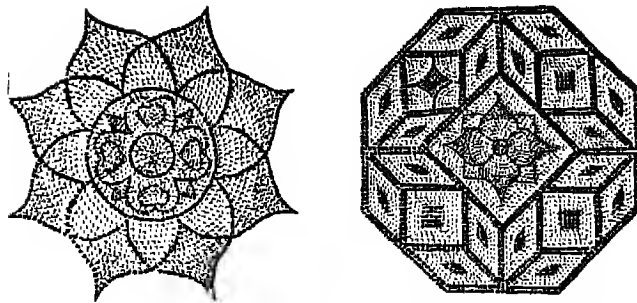
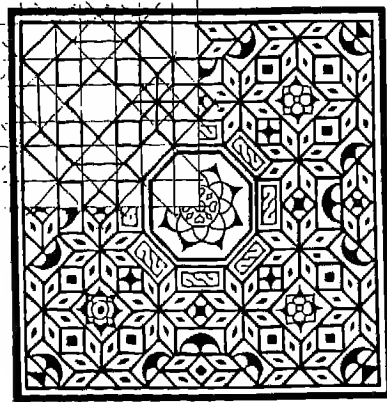
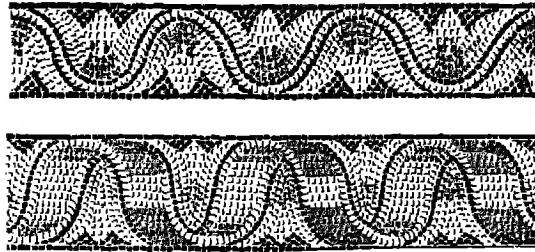
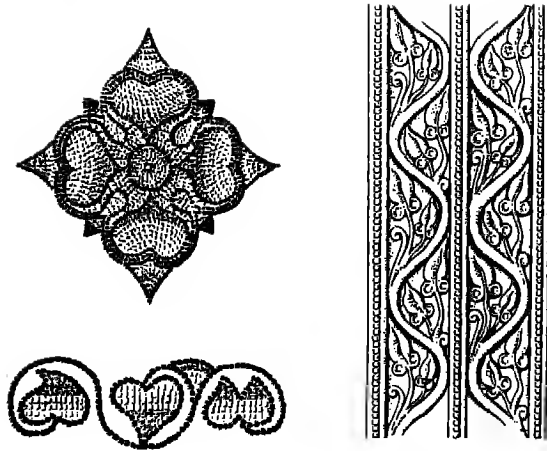
(شكل ٢٦٢) زخارف جدارية - معمارية القرنين الرابع والخامس.



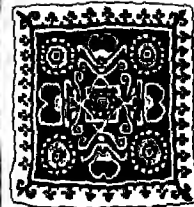
(شكل ٢٦٣) زخارف جدارية - معمارية القرنين الرابع والخامس



(شكل ٢٦٤) زخارف جدارية - معمارية القرنين الرابع والخامس .



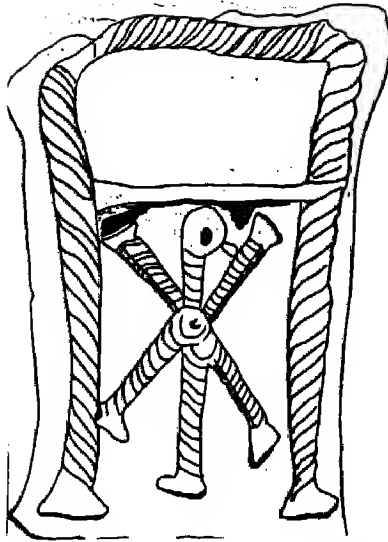
(شكل ٢٦٥) زخارف جدارية - معمارية القرنين الرابع والخامس .



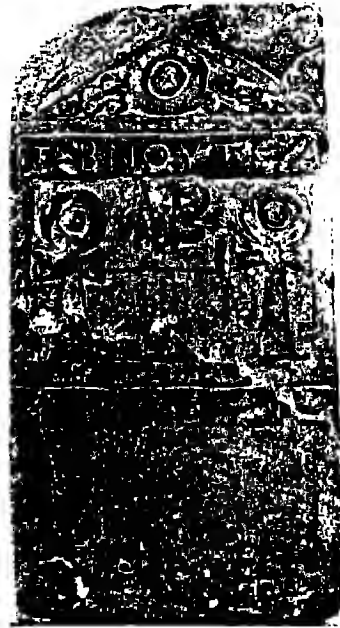
(شكل ٢٦٦) زخارف نمسجية - القرنين الخامس السادس



(شكل ٢٦٧) انوبيس رمز العالم الآخر



(شكل ٢٦٨) زخارف، لشاهد قبر عليه رمز الصليب القرنين الرابع و الخامس



(شكل ٢٦٩)

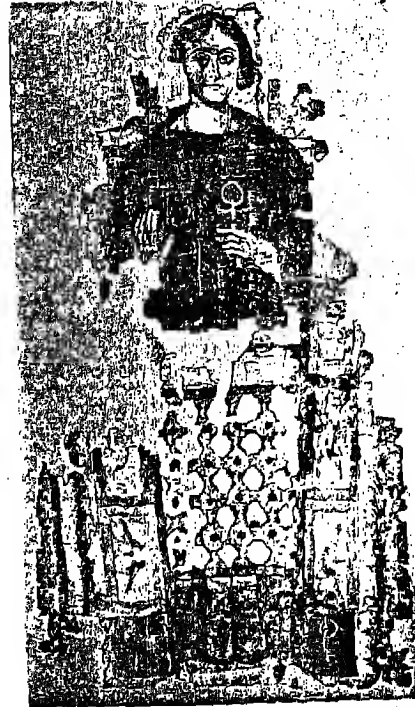
شاهد قبر من ارمست او انتينوى (?) ، محفوظ في المتحف القبطى تحت رقم 8668، مقاس ٦٧×٣٥، والشاهد من الحجر الجيري يمثل مدخل جمالونى الشكل ذو سرو دائرية مفرغة ومزودة بغروع نباتية ، والافريز المريض اسفل المثلث الجمالونى به نقش باللغة اليونانية **ΤΑΒΝΟΥΤΕ** ويبدو ان الجزء السفلى كان معلق به لوحة بها اسماء المتوفين ولكنها نزعّت عن عمد ، نلاحظ ان فى وسط اللوحة صليب وعلى جانبيه صليب بعلامة عتيق، مما يؤكد ان لكل منهما وظيفة طقسية جنائزية.

المتحف القبطى . القرنين الثالث - الرابع م.



(شكل ٢٧٠)

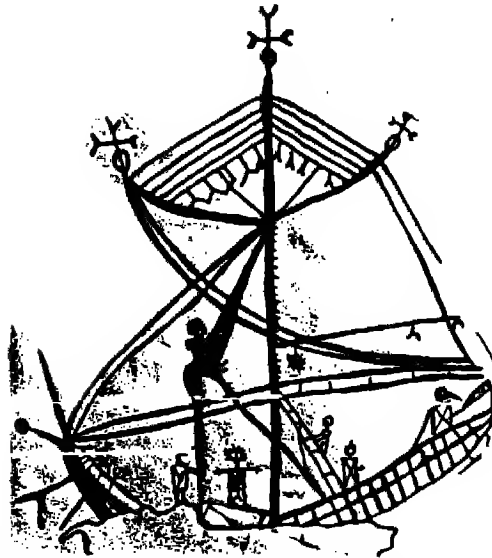
بورترية لتموتفي بين صور للإله مراهيس والإله إيزيس . بالتمبرا . نموذج للتراكيب المختلفة في العقيدة المصرية في العصر الروماني المتأخر ، يحتمل أن يكون الرجل غنوصي العقيدة وذلك لما يحمله من رموز مثل الثبات السري الخاص بالطابع الجنائزي في العقيدة الغنوصية المبكرة .
متحف POUL GETTY ماليفو . القرن الثالث .



(شكل ٢٧١) بورترية لمسيبة متوفية تمسك بصليب عتق ناحية صدرها . اكتشفها جايت في مدينة انتينوي
متحف اللوفر منتصف القرن الثالث . نهاية الرابع



(شكل ٢٧٢) زخارف جدولية لرمزية سفينة الخلاص • البجوات • القرن الخامس •

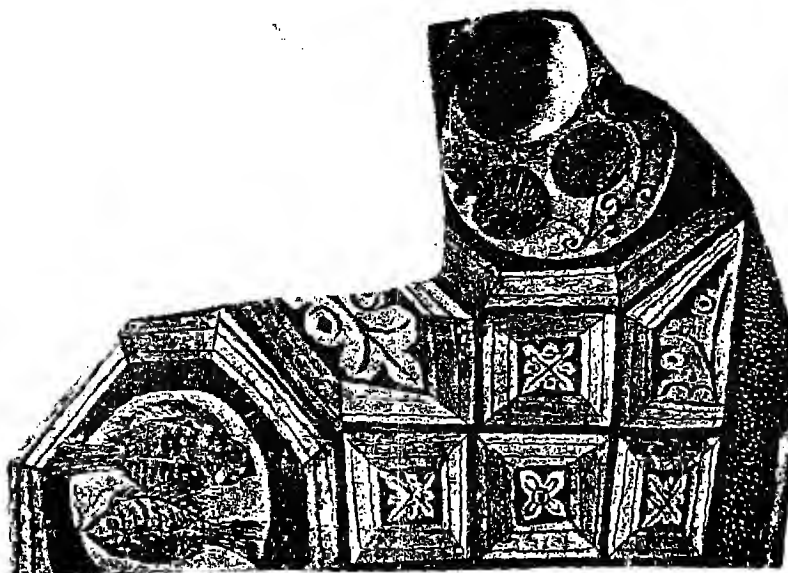


(شكل ٢٧٣) زخارف جدولية لرمزية سفينة الخلاص • بلويط • القرن الخامس والسابع •



(شكل ٢٧٤)

حنية مسيحية من مجموعة مريت بطرس غالى بالمتحف القبطى ، تمثل مجموعة من الرموز
الغنوسية تحيط بعملية انبثاق السيد المسيح ويرمز الى لاهوته وناسوته . النصف الاول من القرن
الرابع م.

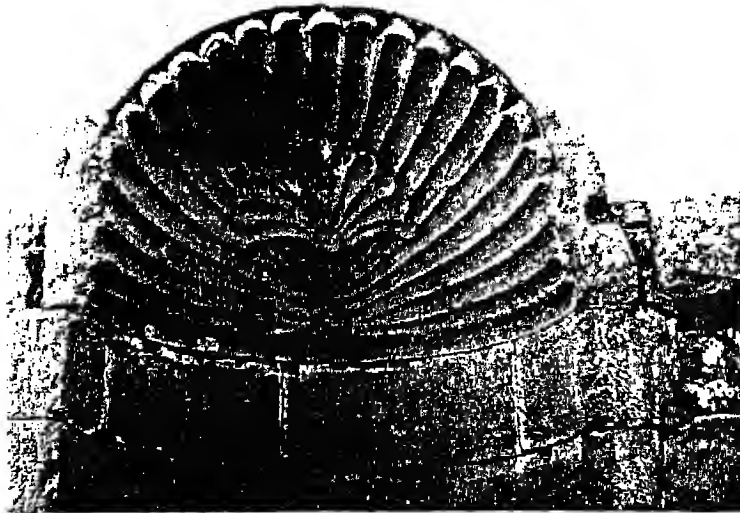


(شكل ٢٧٥) زخارف جدارية لرمزية الفواكة والاسماك . كوم ابو جرجا . القرن السادس



(شكل ٢٧٦)

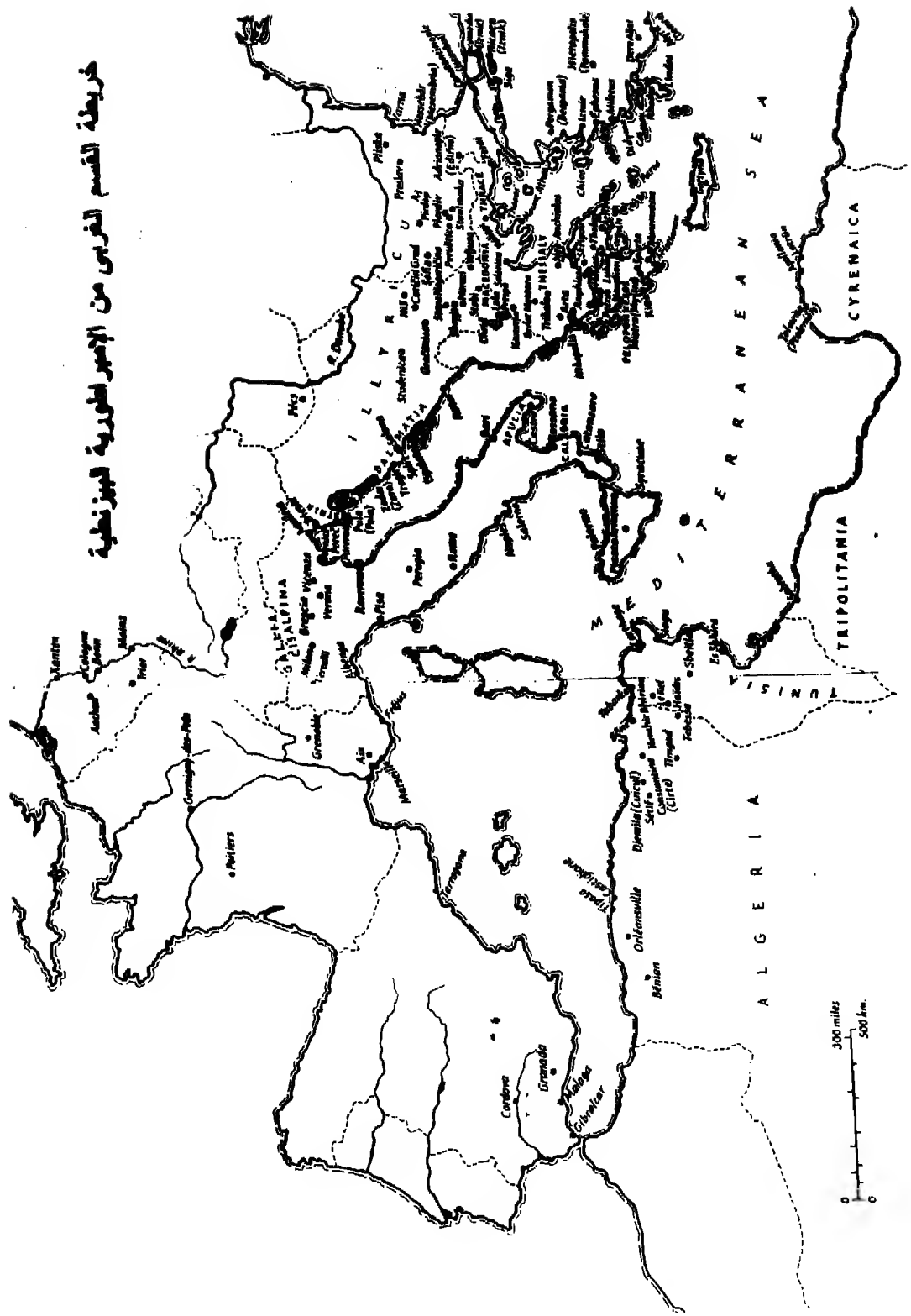
قطعة نحتية من المتحف القبطي تمثل جزء من ديكور كنيسة من اهناسيا وزخرفة بزخارف الصدفة الرومانية والبيضة والسهم وهي من المؤثرات النحتية الهلنستية . المتحف القبطي . اهناسيا . القرن الرابع م.

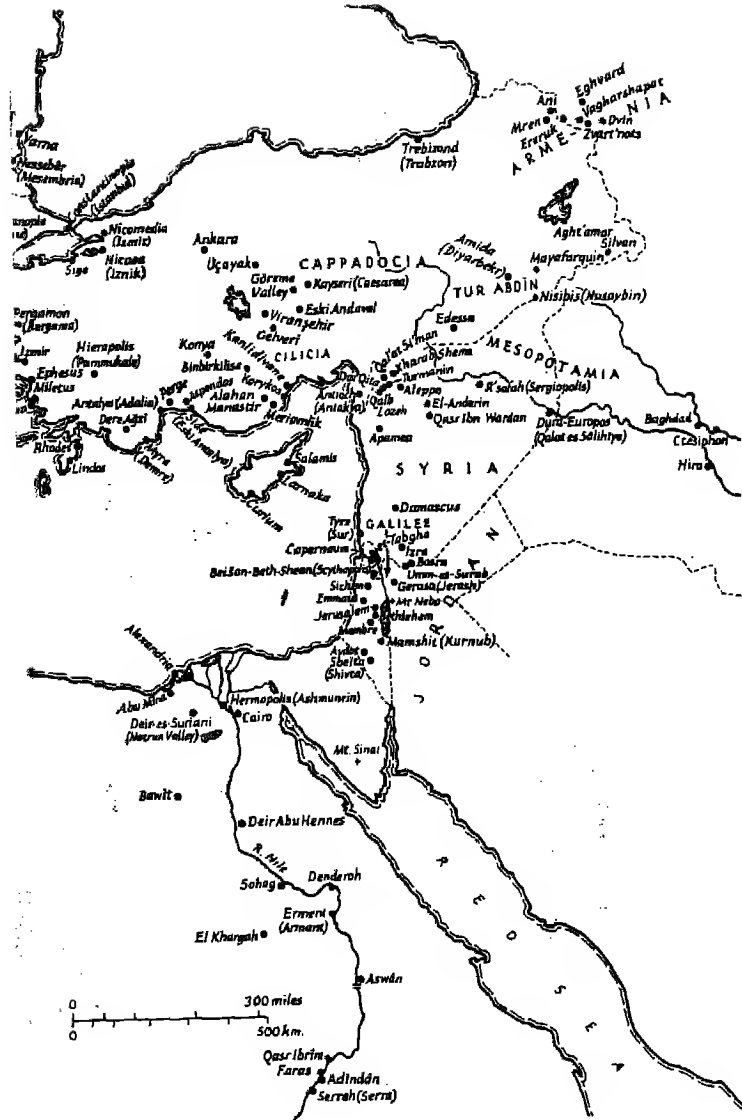


(شكل ٢٧٧)

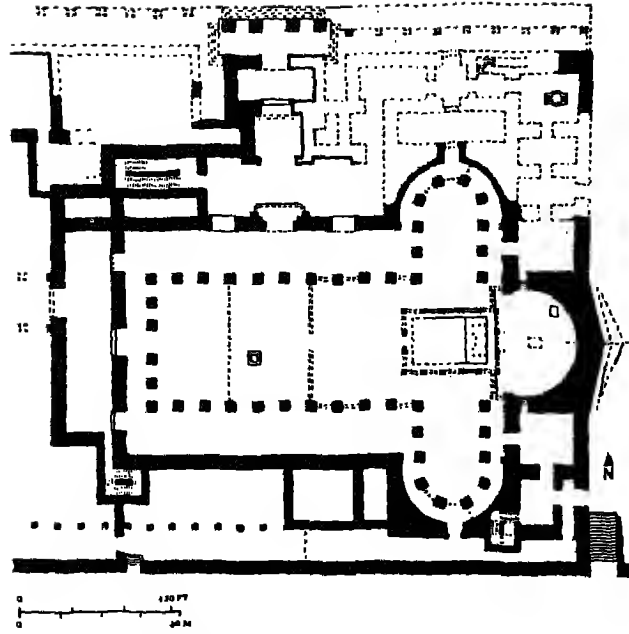
حنية مسيحية على شكل صدفة رومانية كبيرة بداخلها صدفة على شكل زهرة تعبر عن حالة الإنشقاق. (معبد دندره)

خريطة القسم الغربي من الإمبراطورية البيزنطية

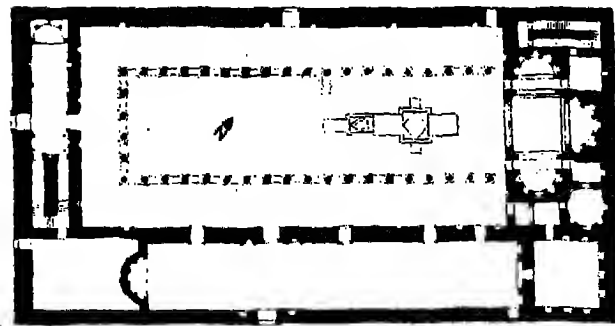




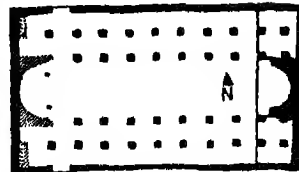
خريطة القسم الشرقي من الإمبراطورية البيزنطية



(شكل ٢٧٨) مخطط دير الأشمونين

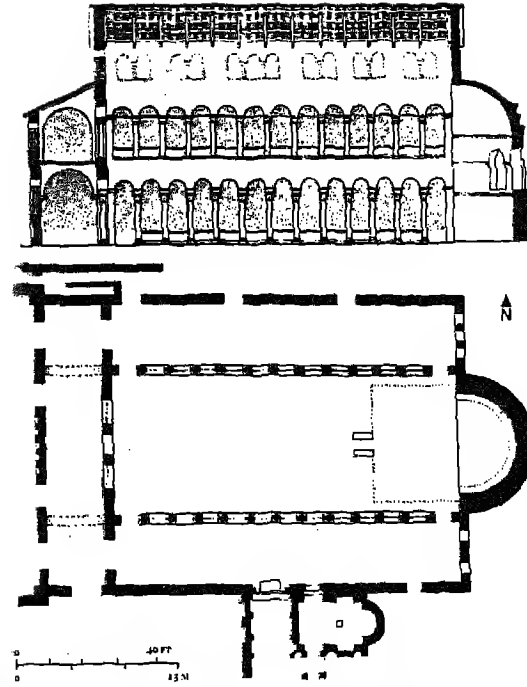


الدير الأبيض بسوهاج
(شكل ٢٧٩) مخطط الدير الأبيض بسوهاج

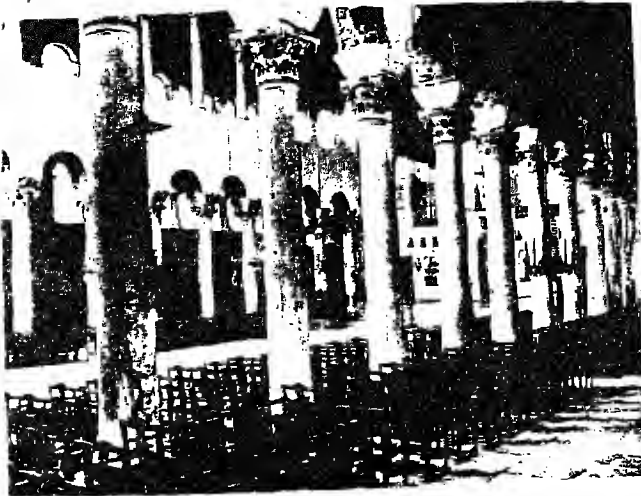


كنيسة مدينة الأصنام في الجزائر

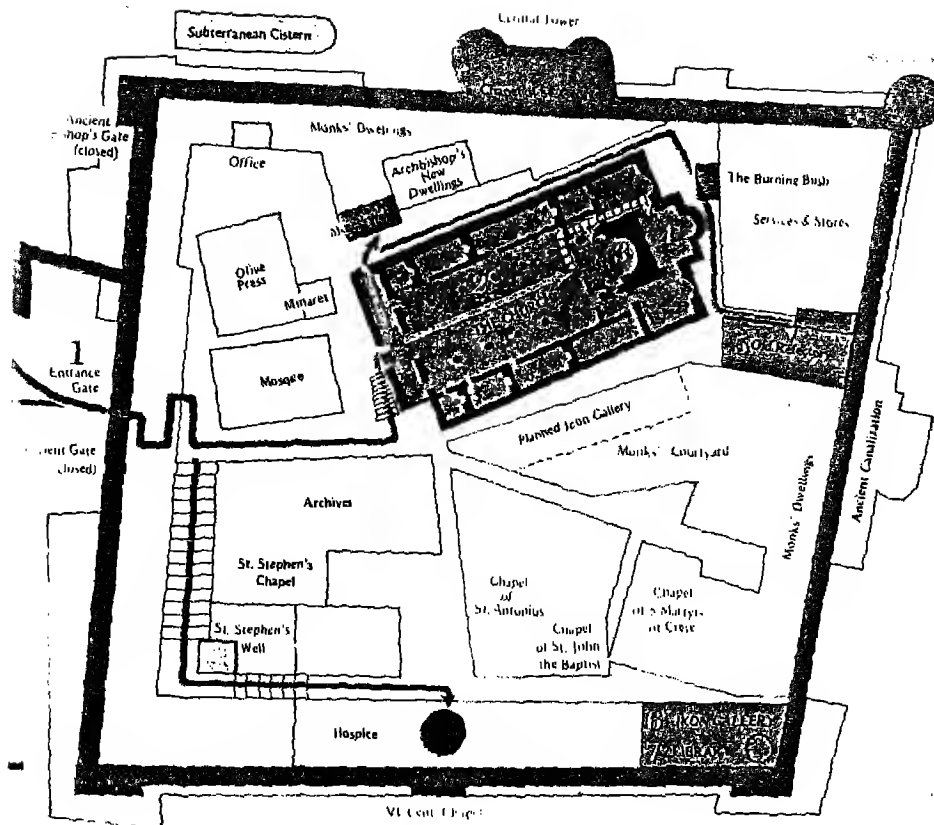
(شكل ٢٨٠) مخطط كنيسة مدينة الأصنام في الجزائر



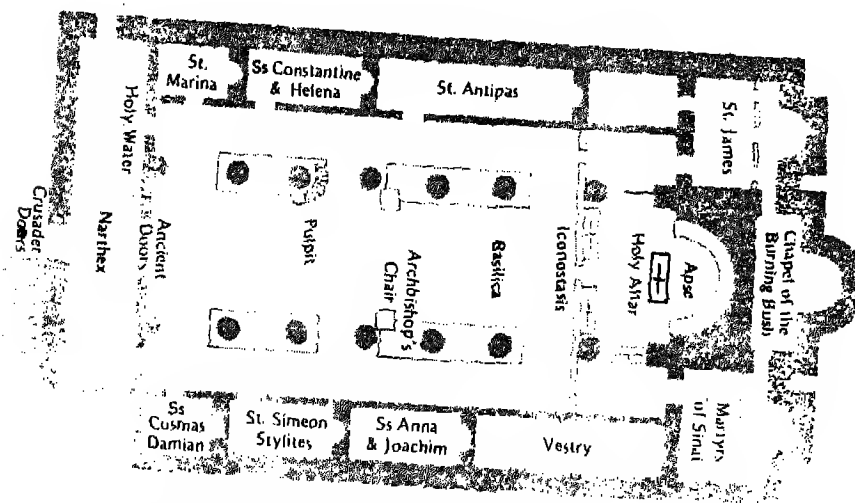
(شكل ٢٨١) مخطط بازيليك مدينة سالونيك



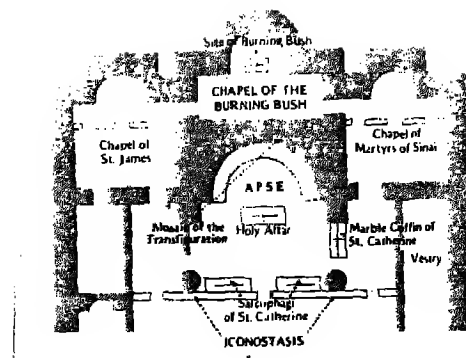
(شكل ٢٨٢) بازيليك مدينة سالونيك من الداخل



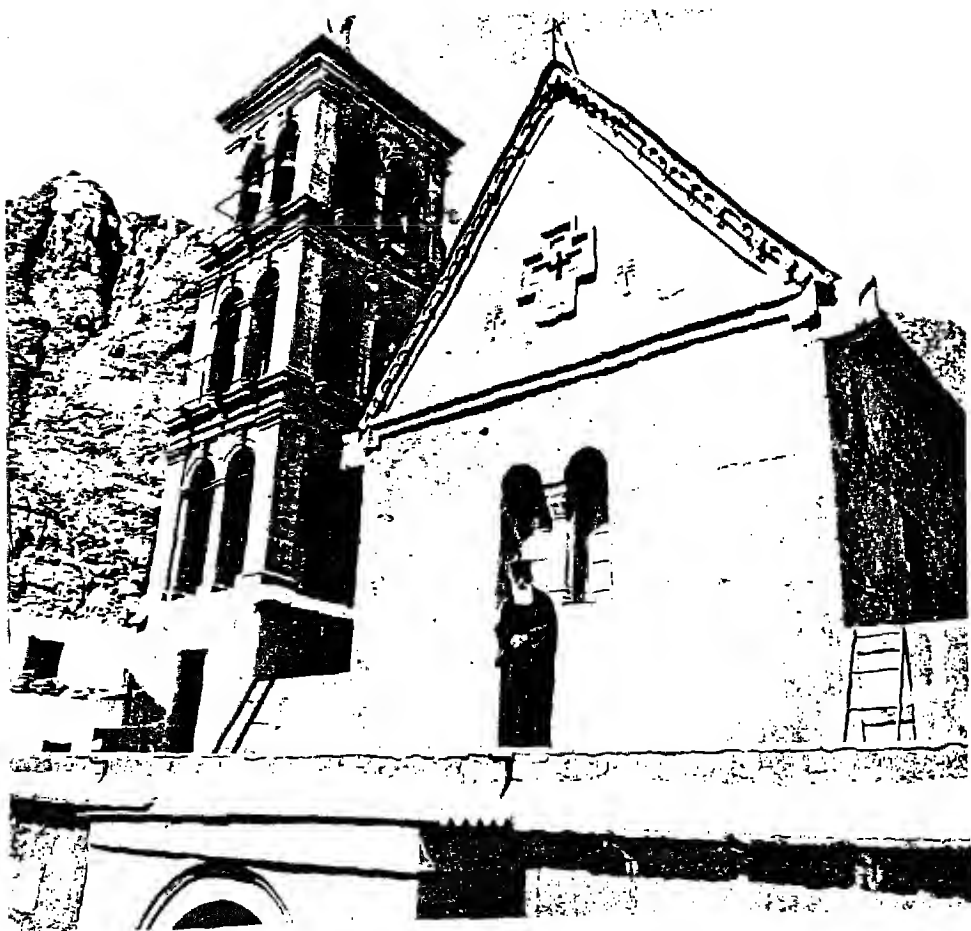
(شكل ٢٨٣) تخطيط عام للمنطقة الأثرية في دير سانت كاترين بسينا



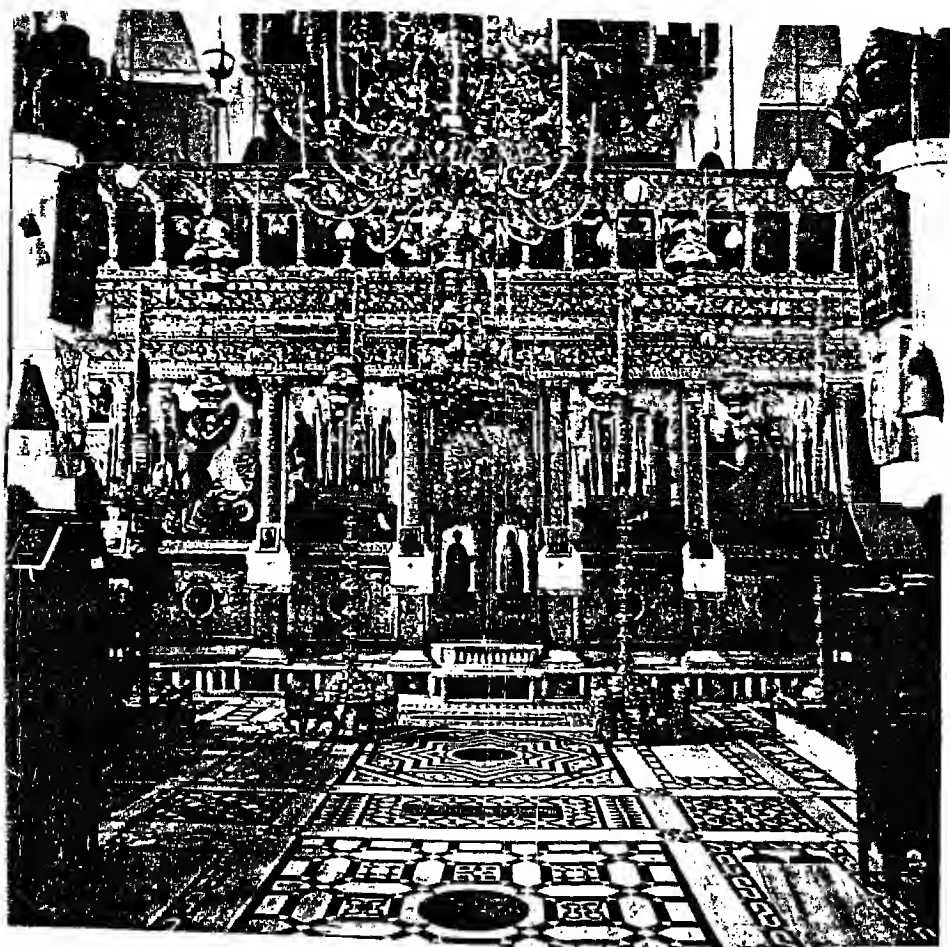
(شكل ٢٨٤) تخطيط للباسيليكا الأثرية في دير سانت كاترين بسينا - القرن السادس



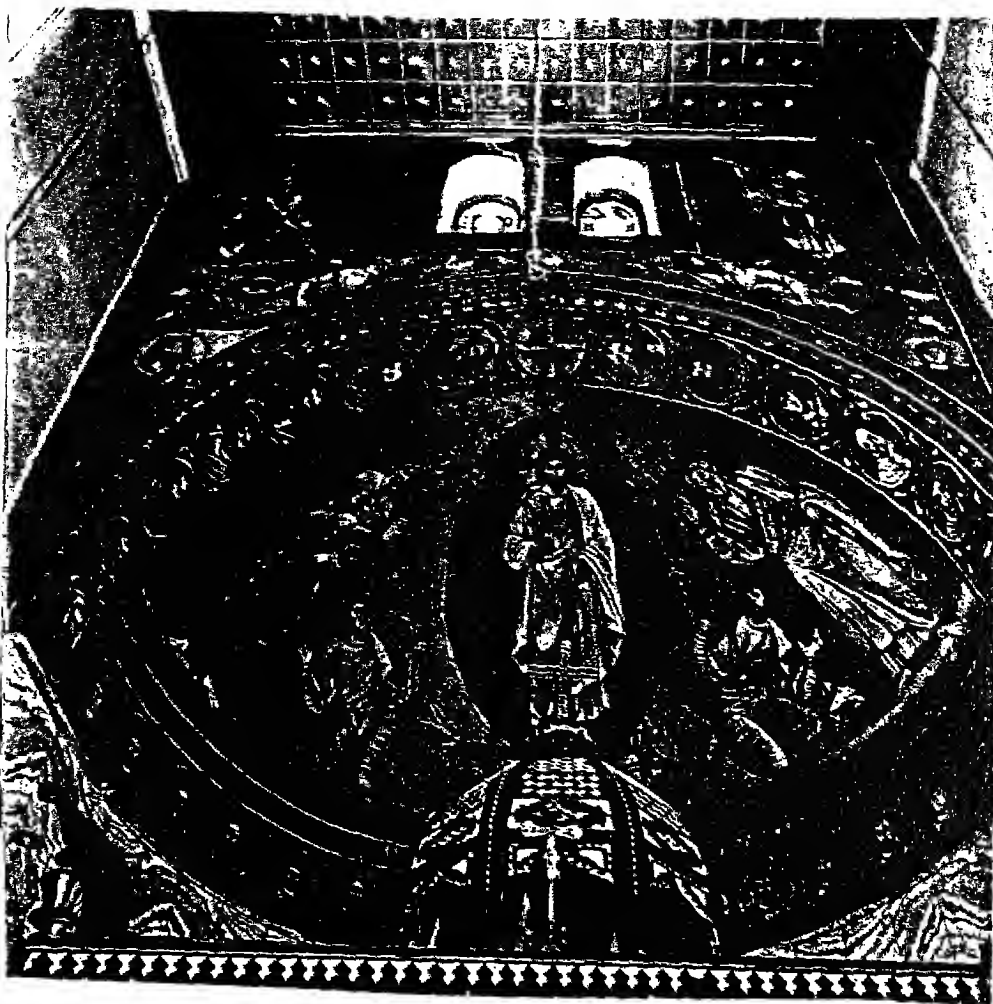
(شكل ٢٨٥) تخطيط عام للهيكل في دير سانت كاترين بسينا



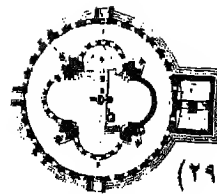
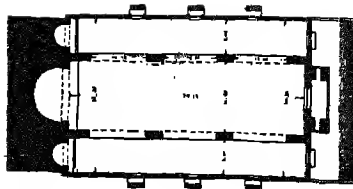
(شكل ٢٨٦) منظر عام من الخارج لدير سانت كاترين بسينا



(شكل ٢٨٧) الأيقونوستاس الأثرية في دير سانت كاترين بسينا



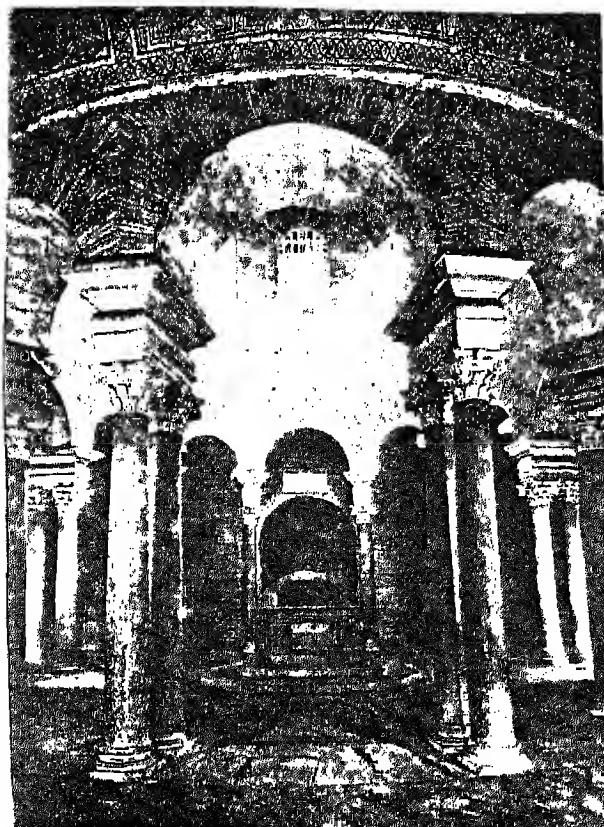
(شكل ٢٨٨) منظر نجلي المسيح على لسيقساء دير سانت كاترين بسينا - القرن السادس



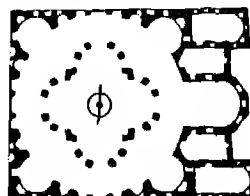
(شكل ٢٩١)

(شكل ٢٨٩) كنيسة قنسطنطين في بعلبك

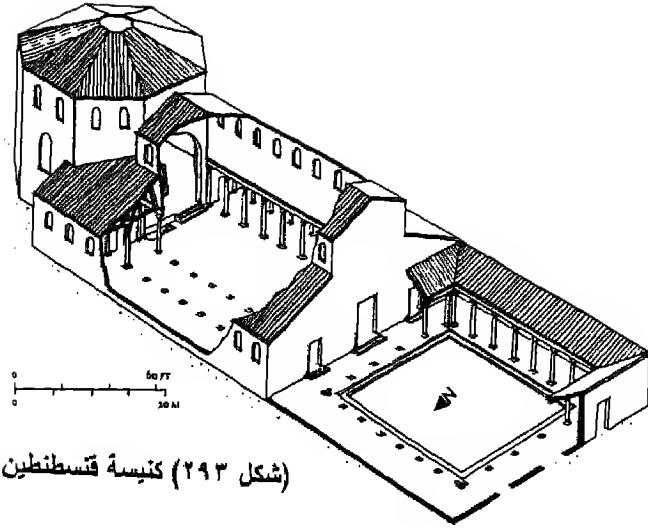
مخطط كنيسة سان جريجوري في أرمينيا



(شكل ٢٩٠) كنيسة سان كوستانزا في روما



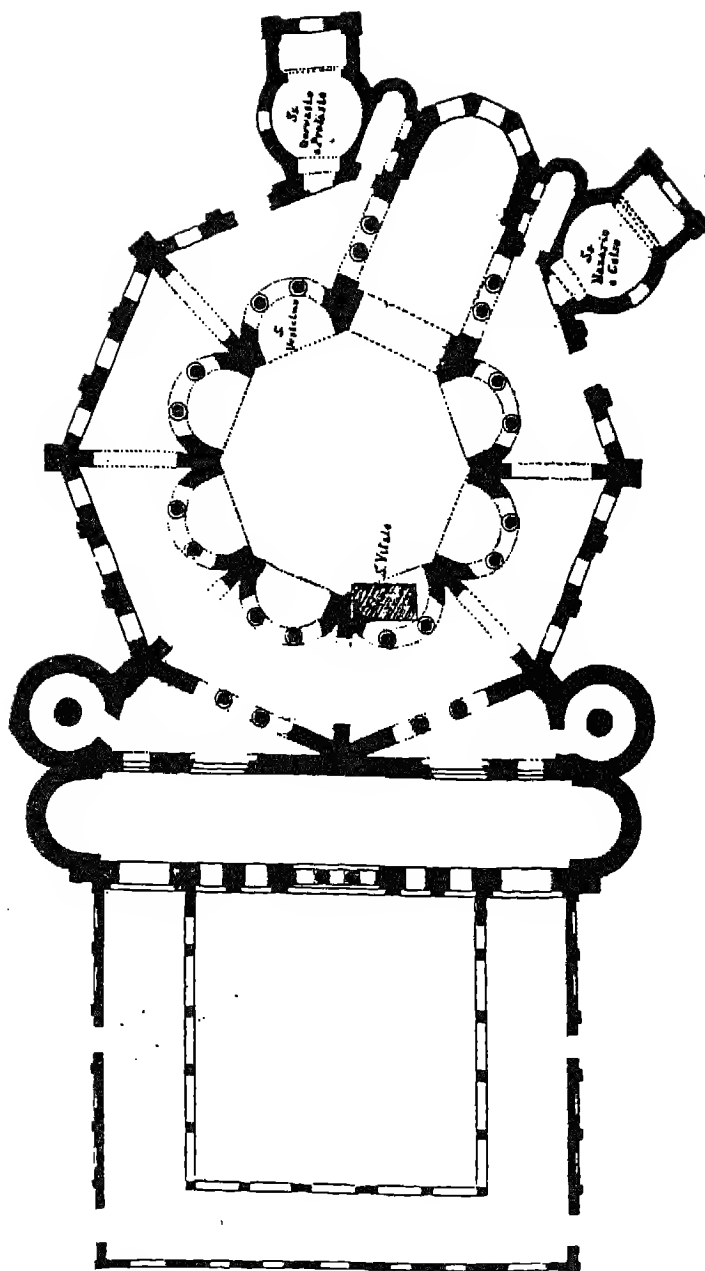
(شكل ٢٩٢) كنيسة بصرى في سوريا



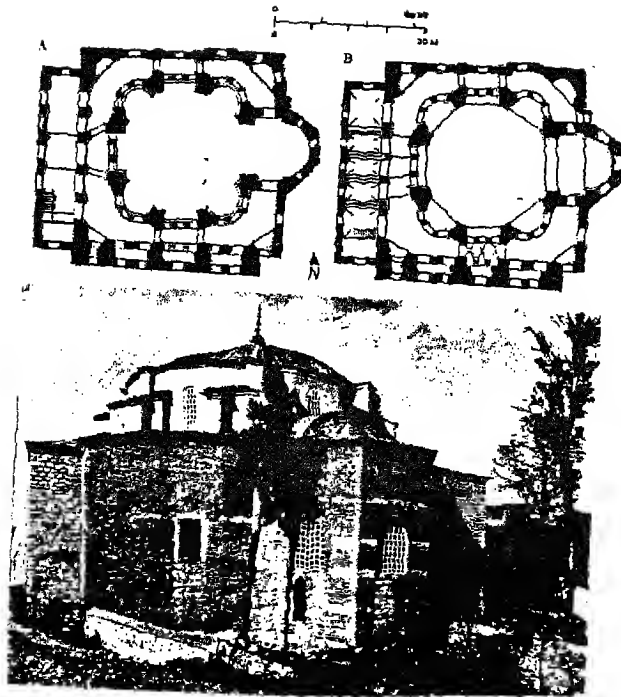
(شكل ٢٩٣) كنيسة قسطنطين في القدس



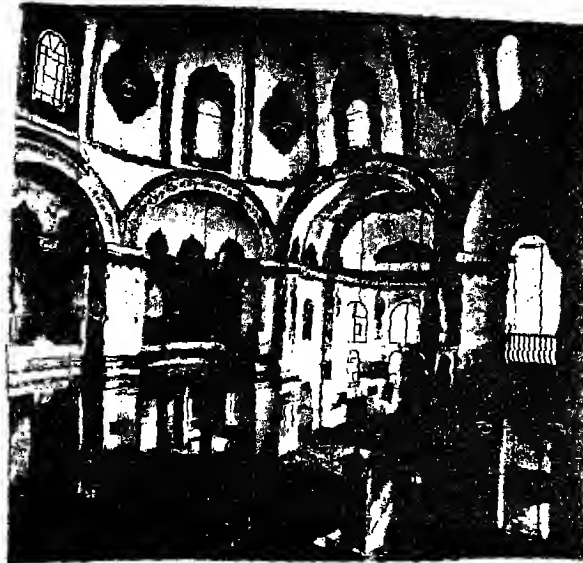
(شكل ٢٩٤) كنيسة سان فيتال في روما

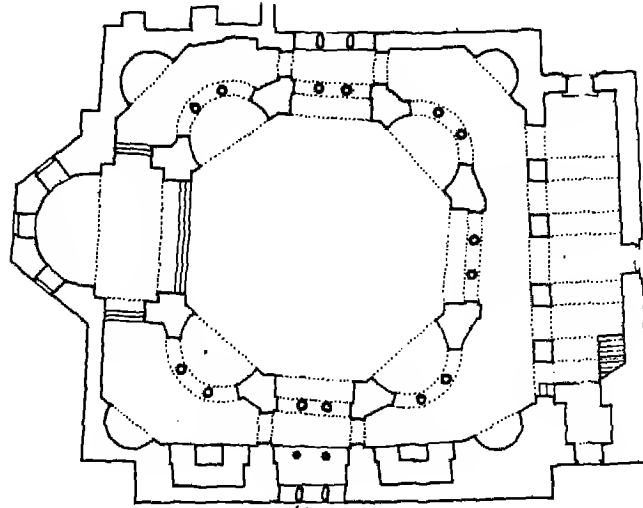


(شكل ٢٩٥) مخطط كنيسة سان فيتال في روما



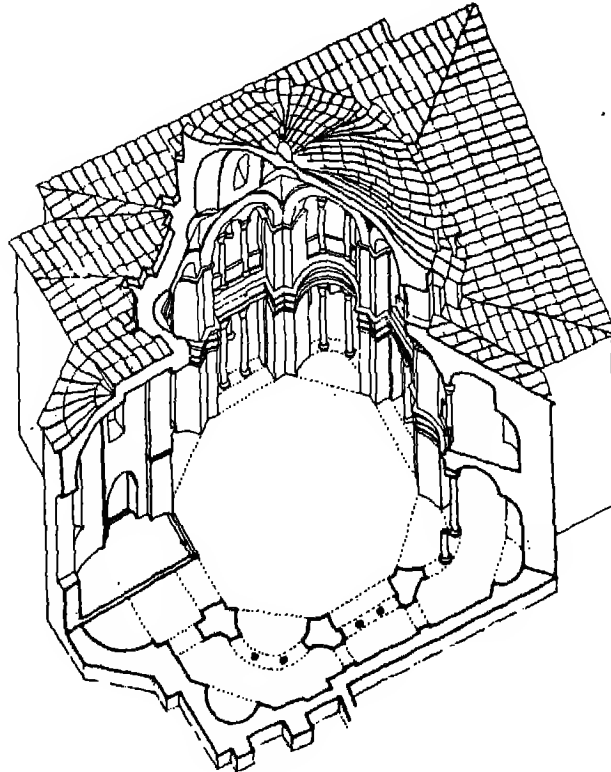
(شكل ٢٩٦) كنيسة القديس سرجيوس وباخوس في القسطنطينية

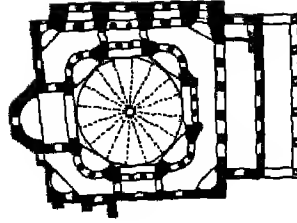




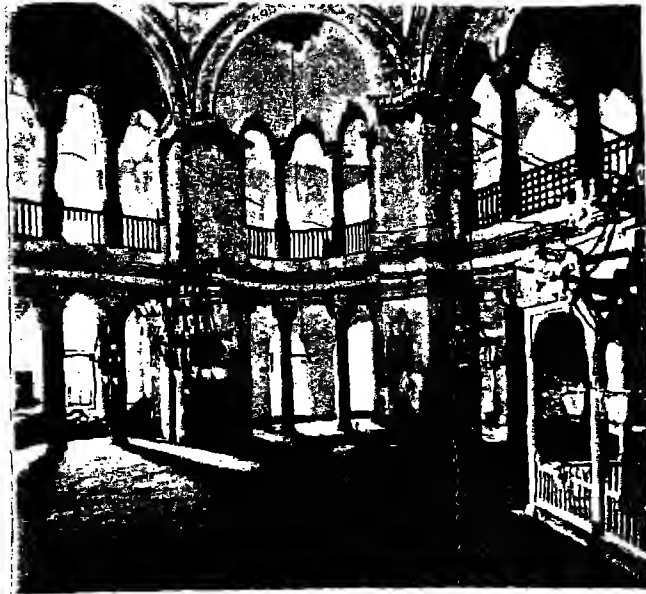
(شكل ٢٩٧) مخطط لكنيسة القديس سرجيوس وباخوس بالقسطنطينية

(شكل ٢٩٨) مقطع لكنيسة القديس سرجيوس وباخوس بالقسطنطينية

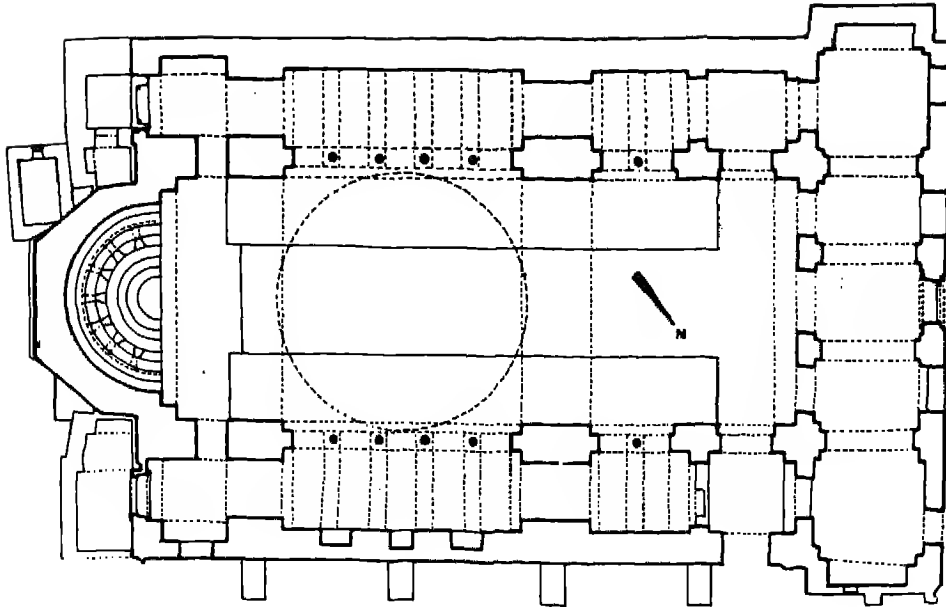




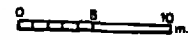
(شكل ٢٩٩) مخطط كنيسة القديس سرجيوس وباخوس في القسطنطينية



(شكل ٣٠٠) كنيسة القديس سرجيوس وباخوس في القسطنطينية من الداخل

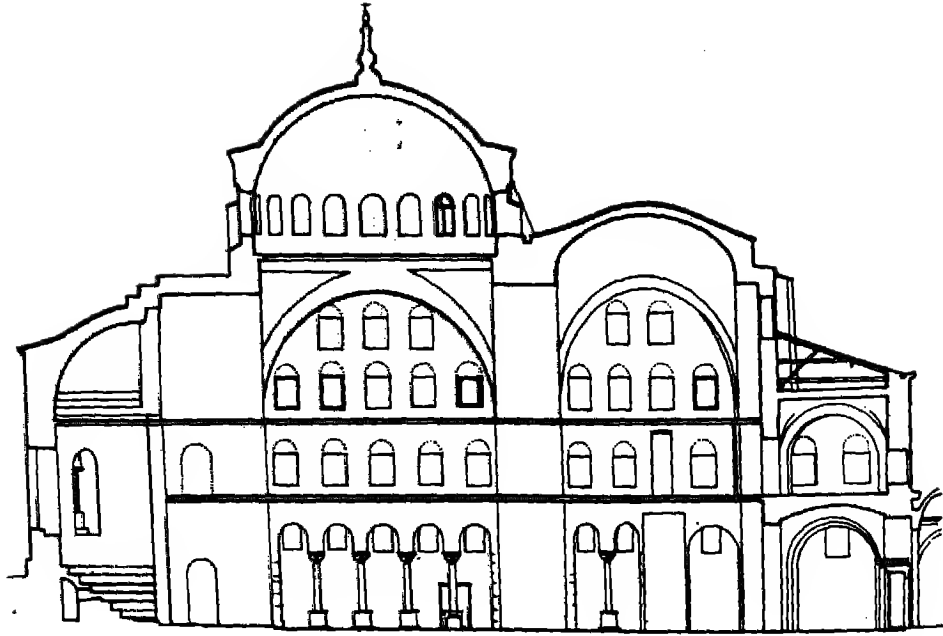


(شكل ٣٠١) مخطط كنيسة سان إيريني في القسطنطينية



(شكل ٣٠٢) حنية كنيسة سان إيريني في القسطنطينية



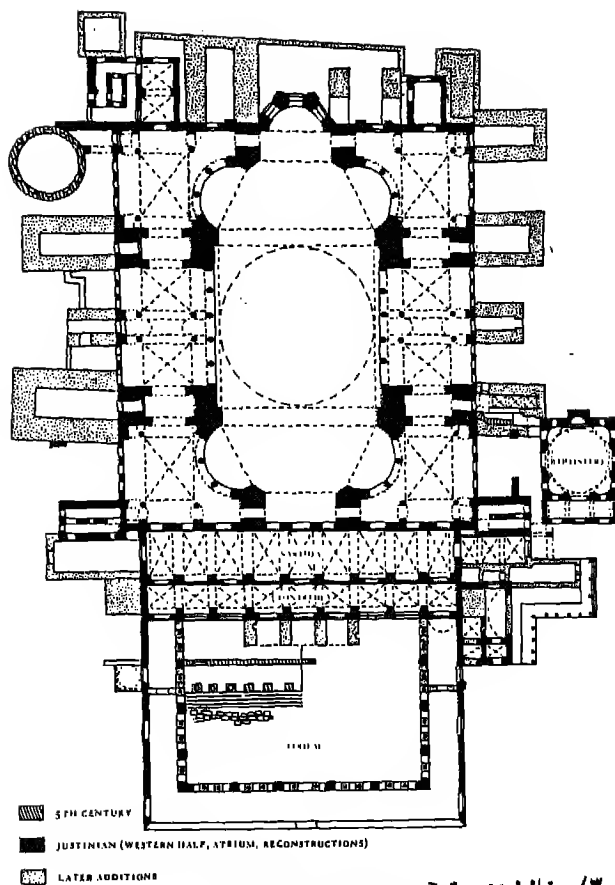


شكل ٣٠٣ مخطط كنيسة سان إيريني في القسطنطينية

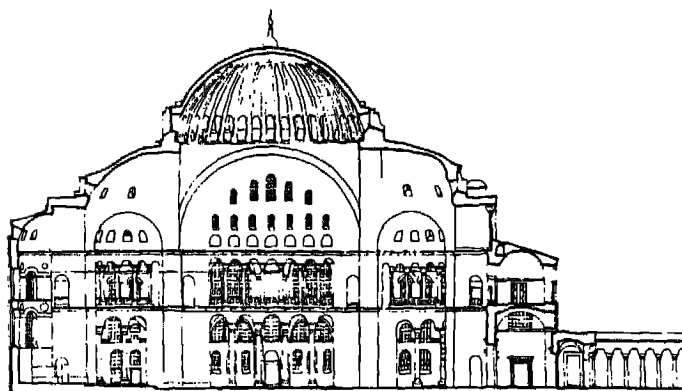
0 5 10 m



شكل ٣٠٤ كنيسة سان إيريني في القسطنطينية من الخارج

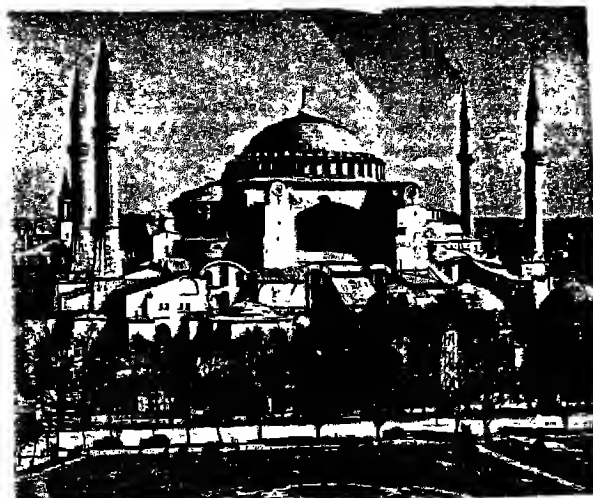


(شكل ٣٠٥) مخطط كنيسة آياصوفيا في القسطنطينية



(شكل ٣٠٦) مقطع لكنيسة آياصوفيا في القسطنطينية

0 5 20 m

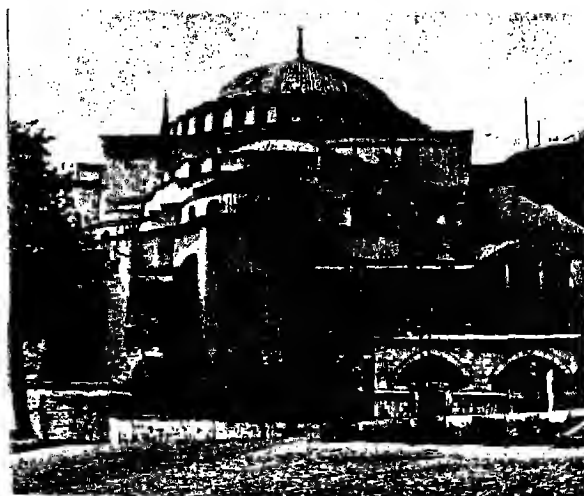


(شكل ٣٠٧) منظر عام لكنيسة آياصوفيا في القسطنطينية



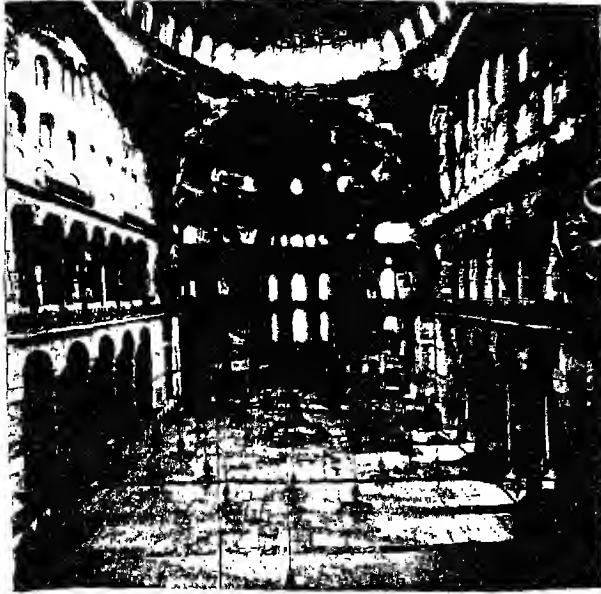
(شكل ٣٠٩)

مقطع لكنيسة آياصوفيا في القسطنطينية

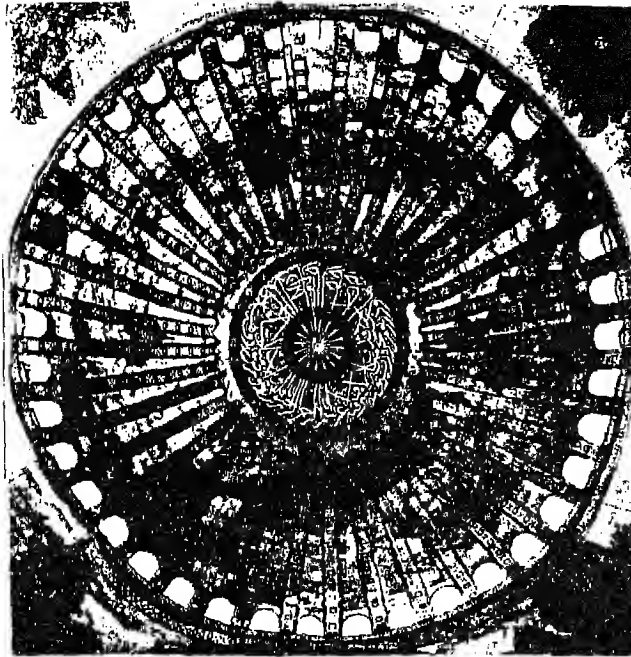


(شكل ٣٠٨)

كنيسة آياصوفيا في القسطنطينية من الخارج



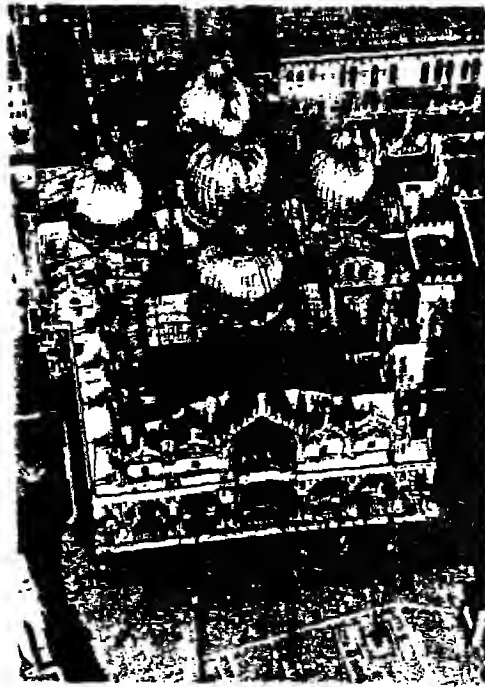
(شكل ٣١٠) كنيسة آياصوفيا في القسطنطينية من الداخل



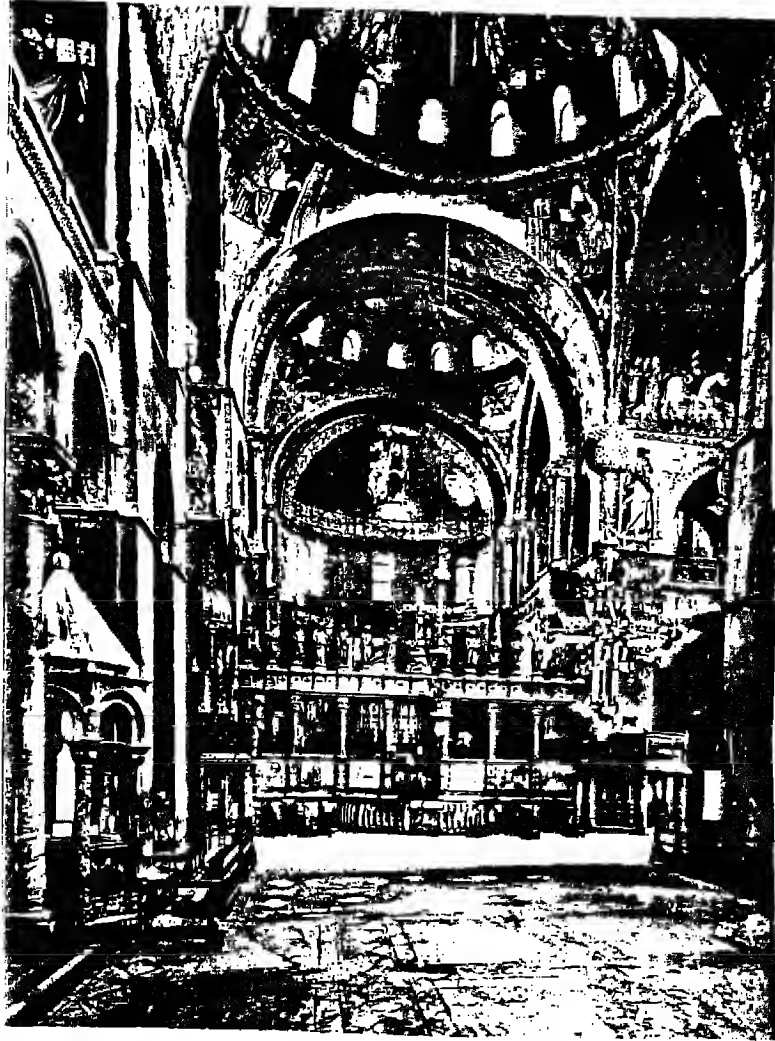
(شكل ٣١١) قبة كنيسة آياصوفيا



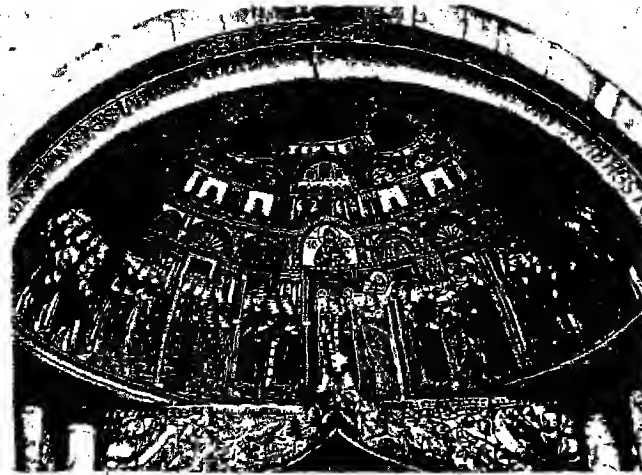
(شكل ٣١٢) كنيسة الرسل في القسطنطينية



(شكل ٣١٣) كنيسة سان مارك في فينيسيا



(شكل ٣١٤) كنيسة سان مارك في فينيسيا من الداخل



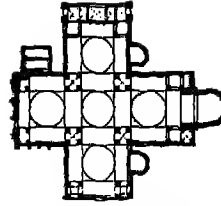
(شكل ٣١٥) حنية كنيسة كنيسة سان مارك في فينيسيا



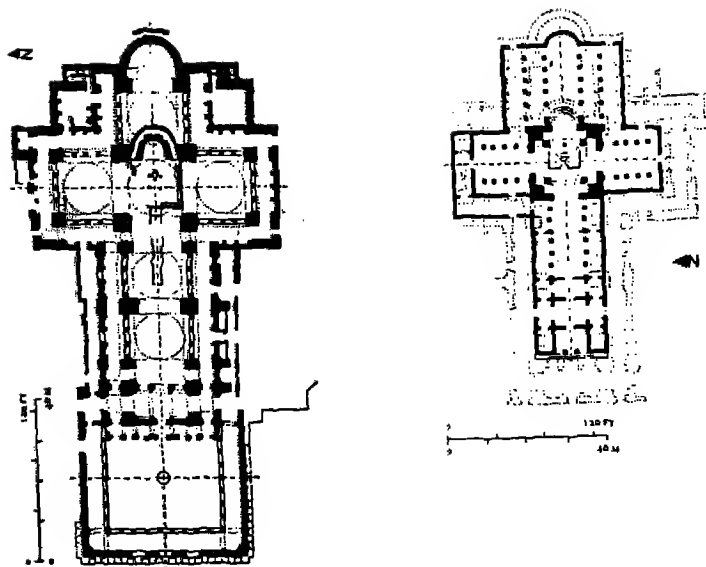
(شكل ٣١٦) كنيسة سان مارك في فينيسيا



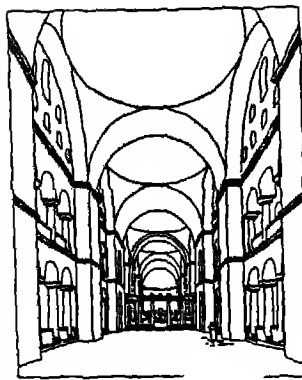
(شكل ٣١٧) زخارف من كنيسة سان مارك في فينيسيا



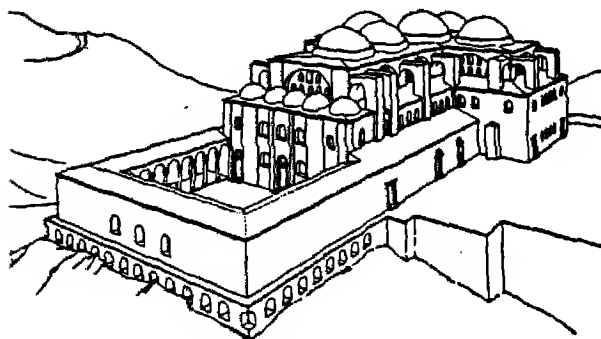
(شكل ٣١٨) كنيسة سان فرونت في فرنسا

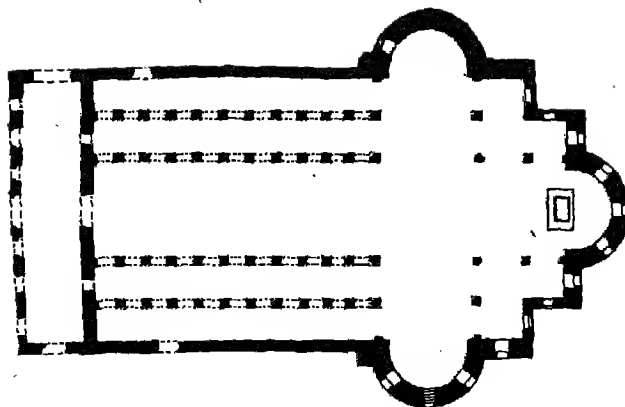


كنيسة سان جون في إكسوس

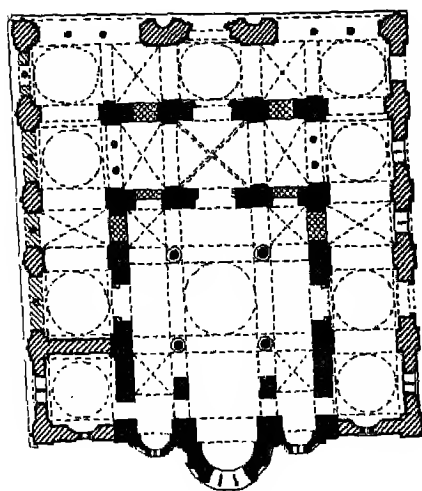


(شكل ٣١٩) مخطط كنيسة سان جون في إكسوس





(شكل ٣٢٠) مخطط كنيسة بيت لحم

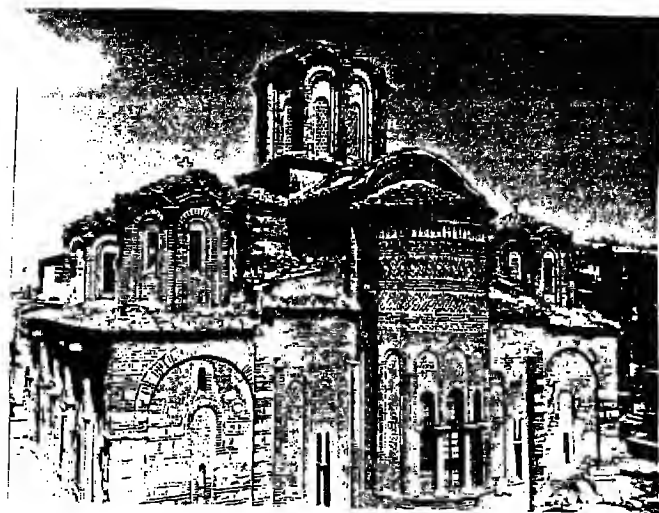


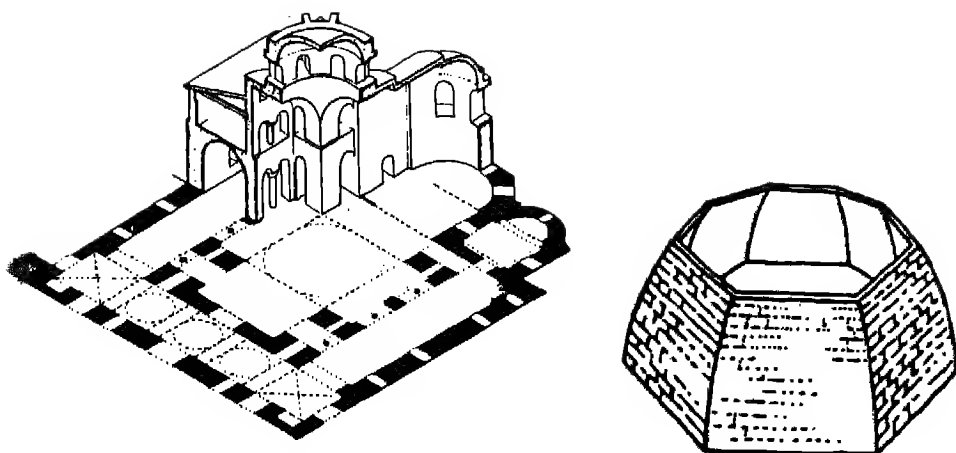
PHASE I
 PHASE II
 PHASE III
 PORTIONS REMOVED (BY THE TURKS?)

(شكل ٣٢١) مخطط كنيسة الرسل في سالونيك

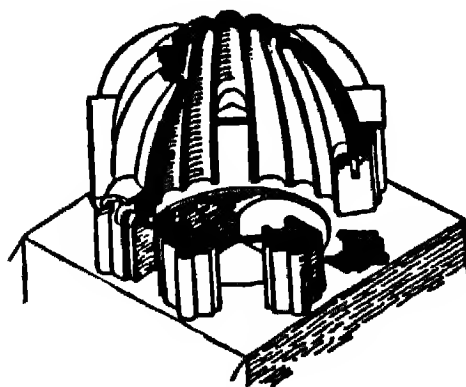
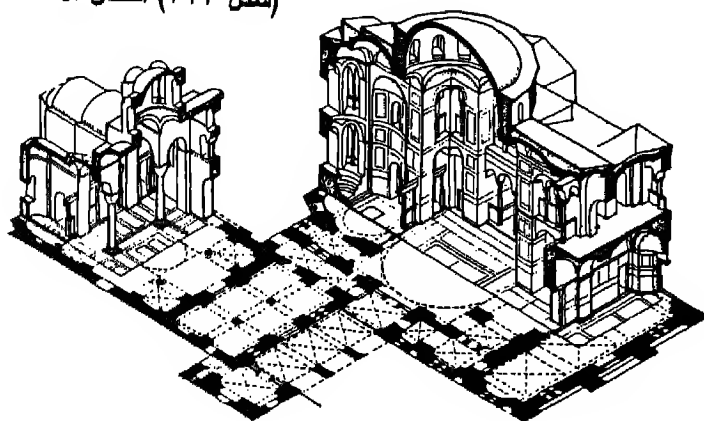


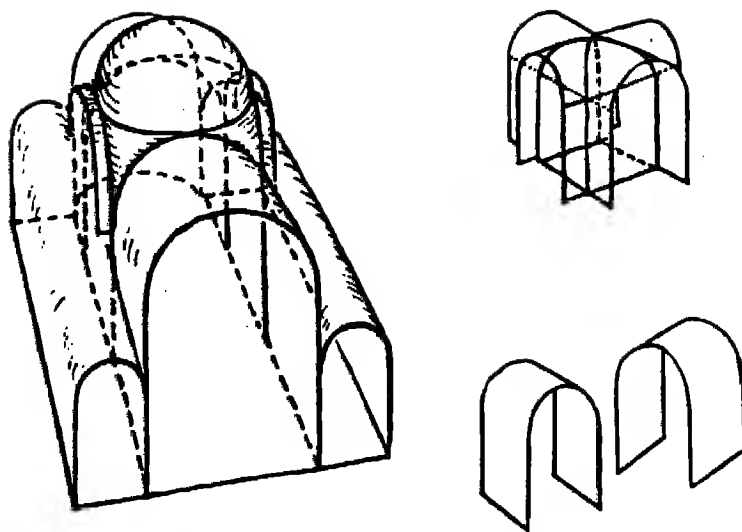
(شكل ٣٢٢) منظر عام لكنيسة الرسل في سالونيك



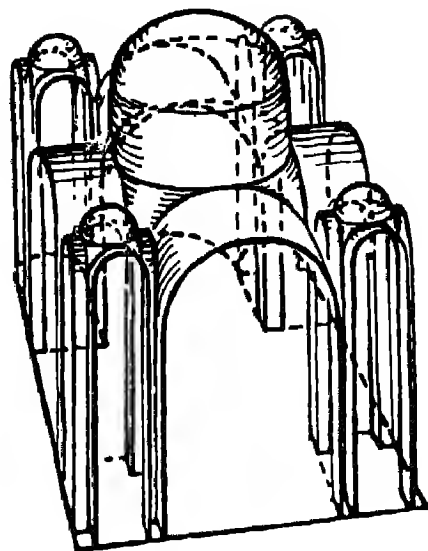
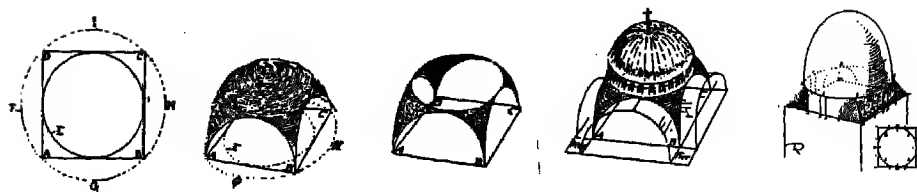


(شكل ٣٢٣) أشكال الأسقف البيزنطية



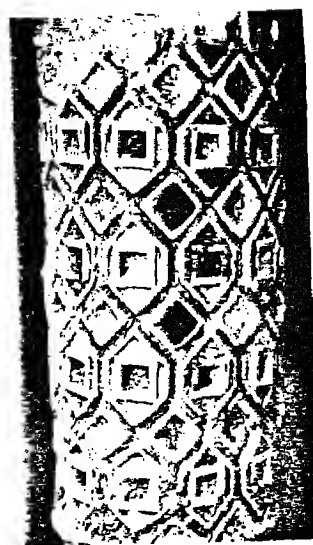
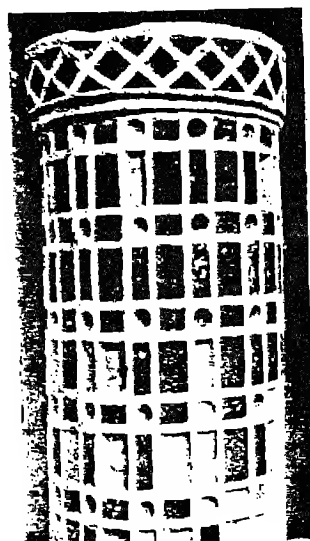


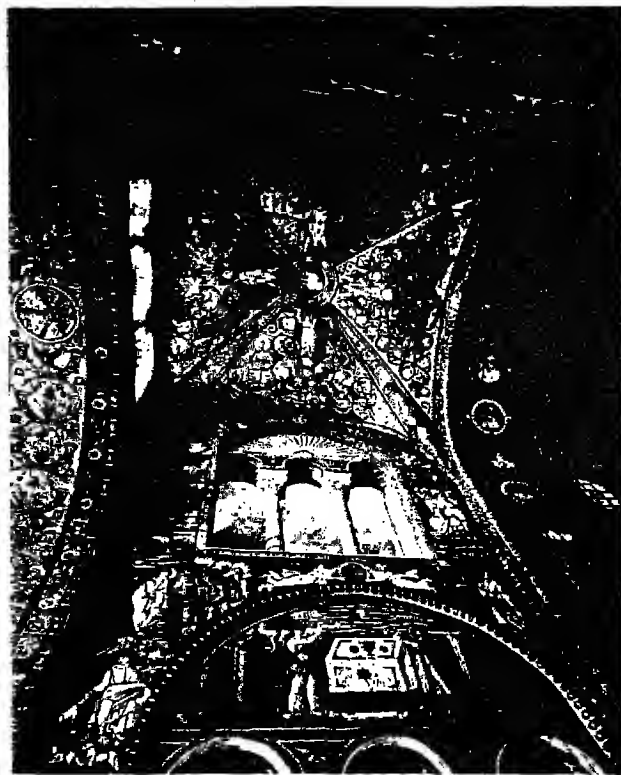
(شكل ٣٢٤) مقاطع لأشكال الأسقف البيزنطية



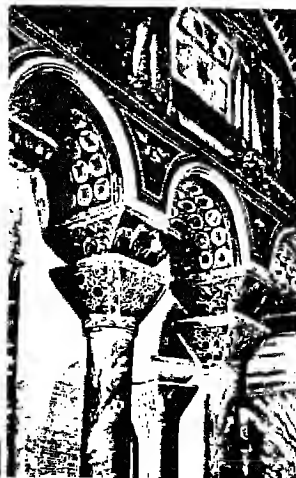
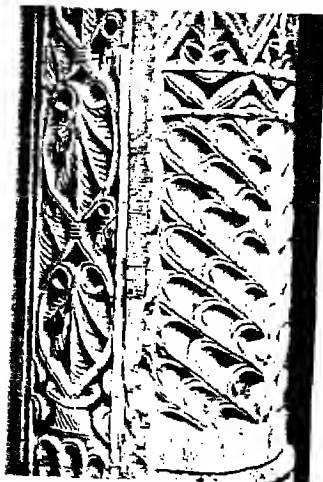


(شكل ٣٢٥) الزخارف المعمارية البيزنطية



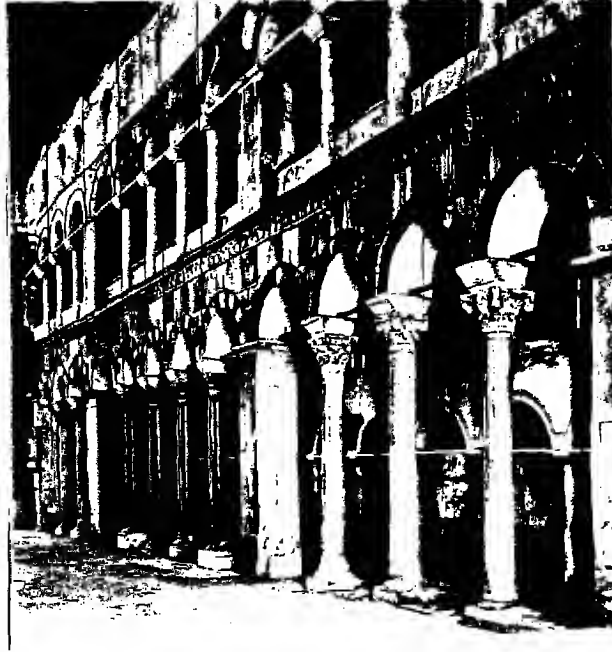


(شكل ٣٢٦) زخارف معمارية بيزنطية



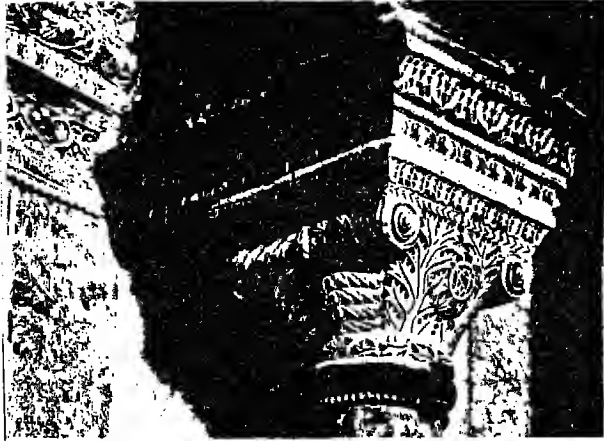


(شكل ٣٢٧) طرز تيجان الأعمدة البيزنطية



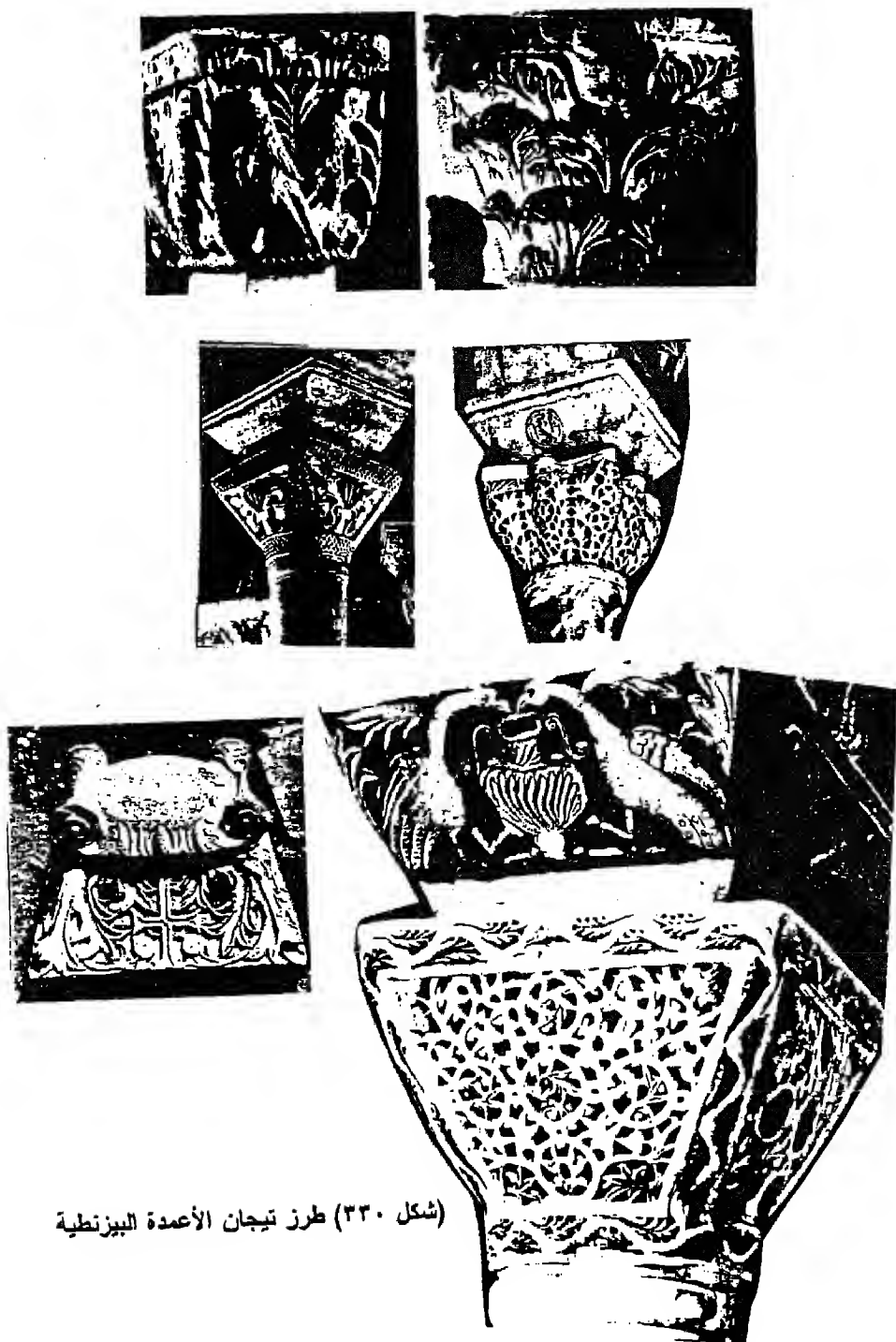
(شكل ٣٢٨) طرز تيجان الأعمدة البيزنطية





(شكل ٣٢٩) طرز تيجان الأعمدة البيزنطية

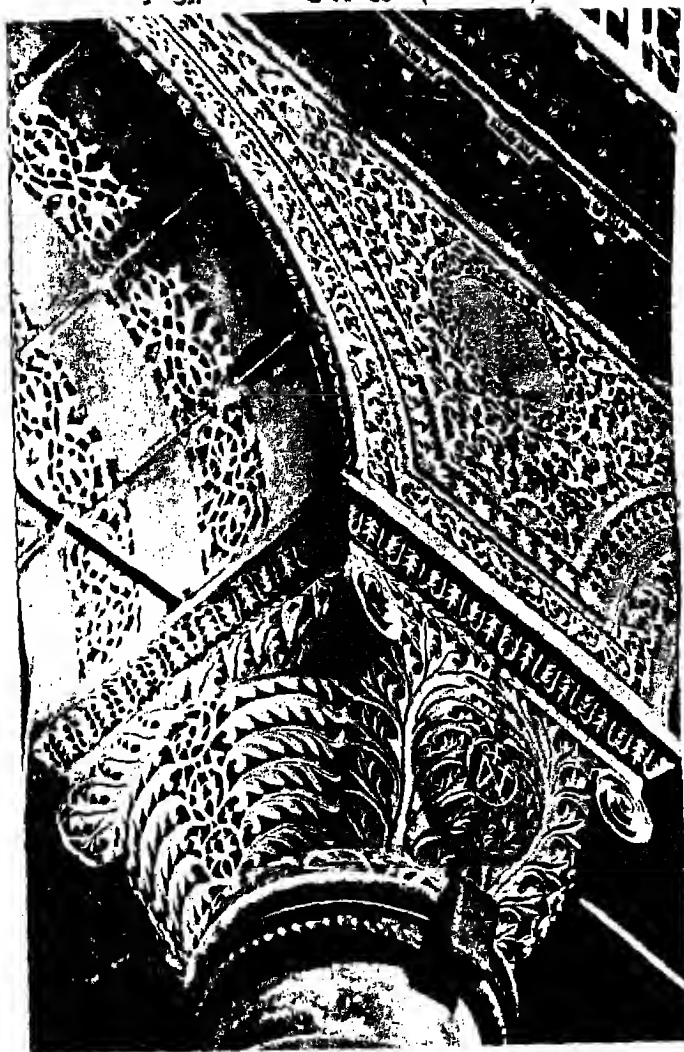




(شكل ٣٣٠) طرز تيجان الأعمدة البيزنطية



(شكل ٣٣١) طرز تيجان الأعمدة البيزنطية





(شكل ٣٣٢) رسم جداري من الكنائس الرومانيّة السيدة العذراء - القرن الرابع



(شكل ٣٣٣) تصوير جداري سان كليمنت - السيدة العذراء عام ٨٦٩



(شكل ٣٣٤) تصوير جدارى سان إرميت - السيدة العذراء - القرن الثامن



(شكل ٣٣٥)

القرن السابع والثامن

تصوير جدارى - القديس أندراوس فى سانتا ماريا بروما



القرن الثالث

(شكل ٣٣٦)

تصوير جداري لموضوعات دينية من المعبد اليهودي في دورا أوروبوس



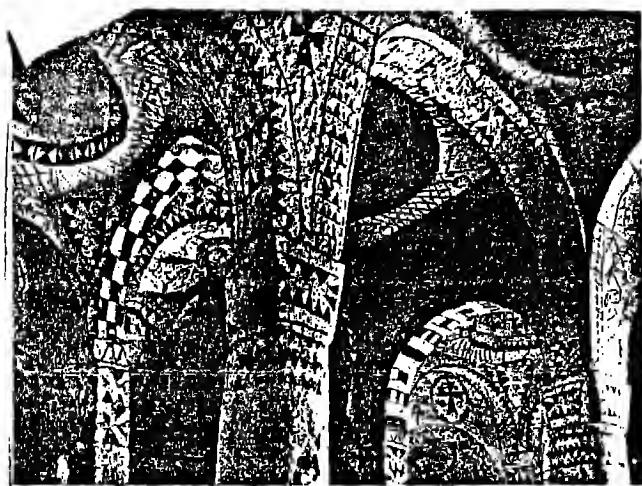
القرن الثالث

(شكل ٣٣٧)

تصوير جداري لموضوعات دينية من المعبد اليهودي في دورا أوروبوس



(شکل ۲۳۸) تصویر جداري من قصير عمرة سوريا ۷۲۴ - ۷۴۳ م



(شکل ۲۳۹) تصویر جداري من جرومی بکبادوکیا



(شكل ٣٤٠) تصوير جداري من كيادوكيا - القرن الحادي عشر



(شكل ٣٤١) تصوير جداري من جرومي - الملك ميخائيل - القرن الثاني عشر



(شکل ۳۴۲) تصویر جدارى من كنيسة سان جريجورى بترکيا - ۱۲۱۵ م



(شکل ۳۴۳) تصویر جدارى من كنيسة بمقدونيا



(شكل ٣٤٤) تصوير جدارى من كنيسة بمقدونيا ولادة المسيح



(شكل ٣٤٥)

تصوير جدارى من كنيسة بمقدونيا ولادة المسيح- جانب من حياة السيدة العذراء

أحد تلاميذ السيد المسيح

تصوير جداري من كنيسة ديمتريوس بروسيا -



صور لتلاميذ السيد المسيح

(شكل ٣٤٦)



(شكل ٣٤٧)



(شكل ٣٤٨) تصوير جدارى للسيدة العذراء من كنيسة ديمتريوس بروسيا



(شكل ٣٤٩) تصوير جدارى من الكنيسة الديرية - الصرب



(شكل ٣٥٠) تصوير جدارى من الكنيسة الديرية - الصرب



(شكل ٣٥١) السيد المسيح المولود - سان فيتالي - رافنا - القرن السادس



(شكل ٣٥٢) القسطنطين في كنيسة قنستانتزا - روما

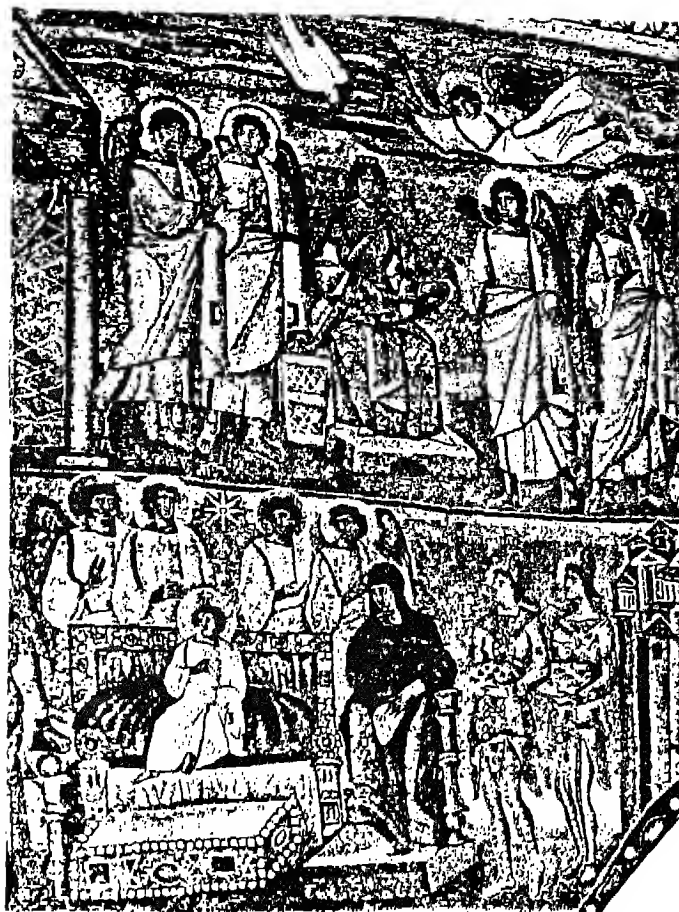




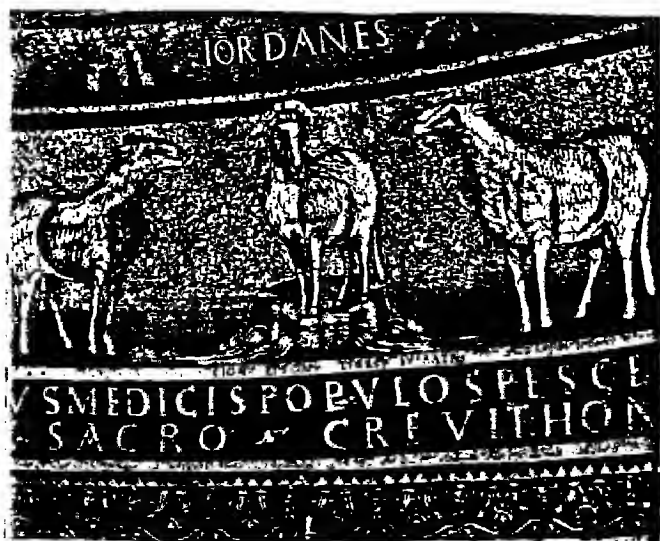
(شكل ٣٥٣) فسيفساء من روما

(شكل ٣٥٤) فسيفساء من روما





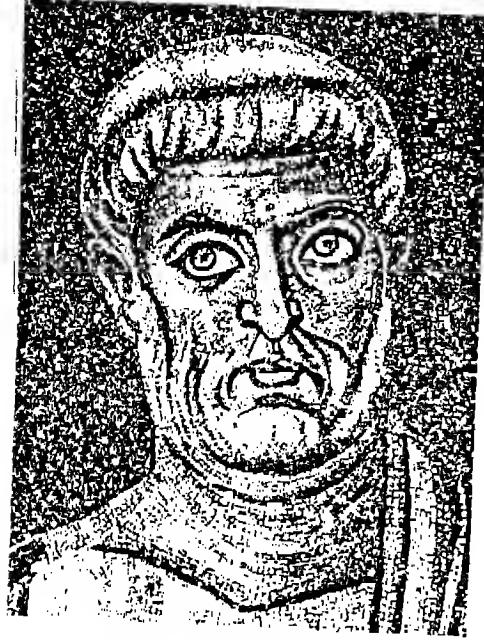
(شكل ٣٥٥) فسكساء كنيسة سان ماريا - ماجوري



(شكل ٣٥٧) فسيفساء من كنيسة قزمان ودوميان



(شكل ٣٥٨) فسيفساء من كنيسة قزمان ودوميان



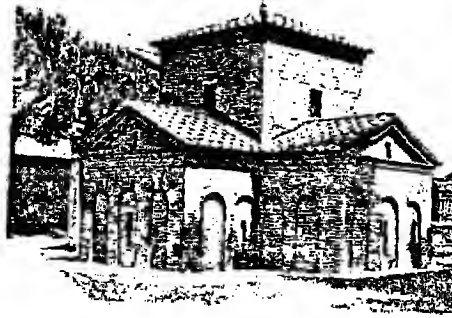
(شكل ٣٥٩) موزايك من كنيسة قزمان ودوميان - روما



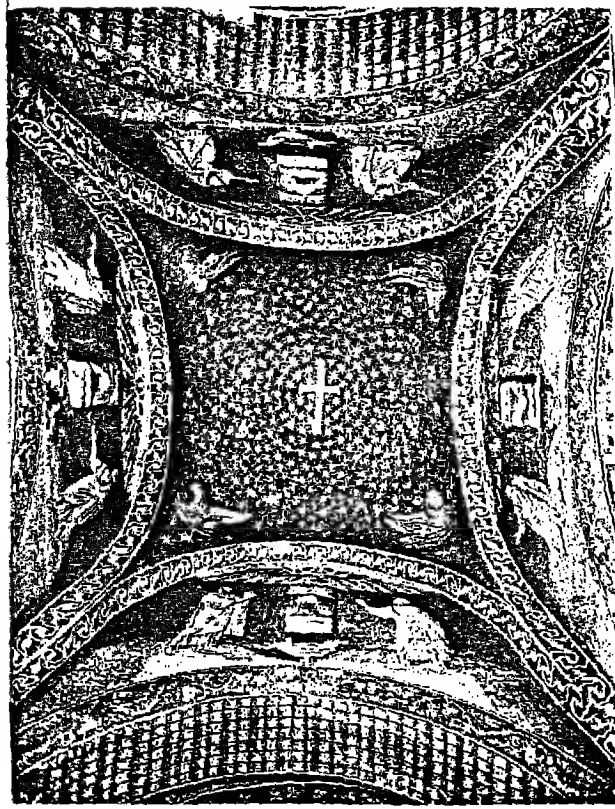
(شكل ٣٦٠) موزايك كنيسة سان لورانس - روما



(شكل ٣٦١) موزايك كنيسة سان أجنس - روما



(شكل ٣٦٢) ضريح جالا بلاسيديا - رافنا



(شكل ٣٦٣) موزايك من ضريح جالا بلاسيديا - رافنا



(شكل ٣٦٤)

زخارف الموزايك من ضريح جالا بلاسيديا - رافنا

(شكل ٣٦٥)



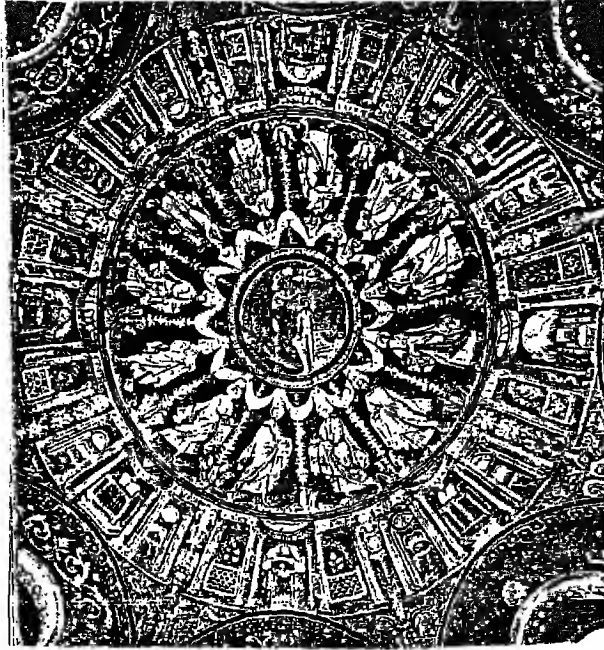


(شكل ٣٦٦)

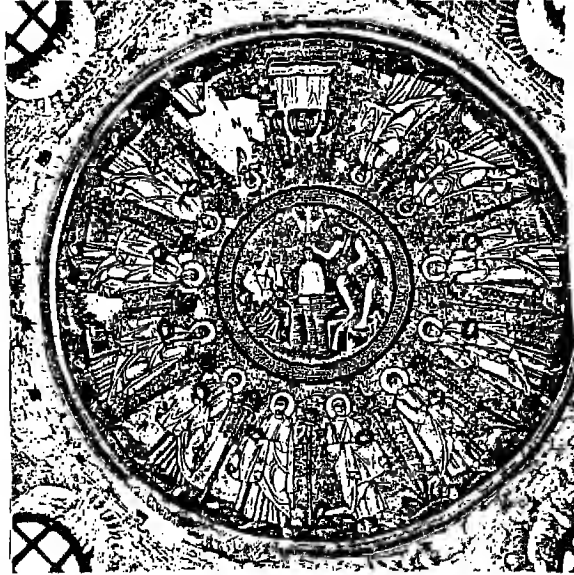
موزايك من المعمودية الأورثوذكسية - رافنا



(شكل ٣٦٧)



(شكل ٣٦٨) زخارف القبة بالمعمودية الأرثوذكسية - تعميد السيد المسيح



(شكل ٣٦٩) موزايك سان ماريا - رافنا - تعميد المسيح

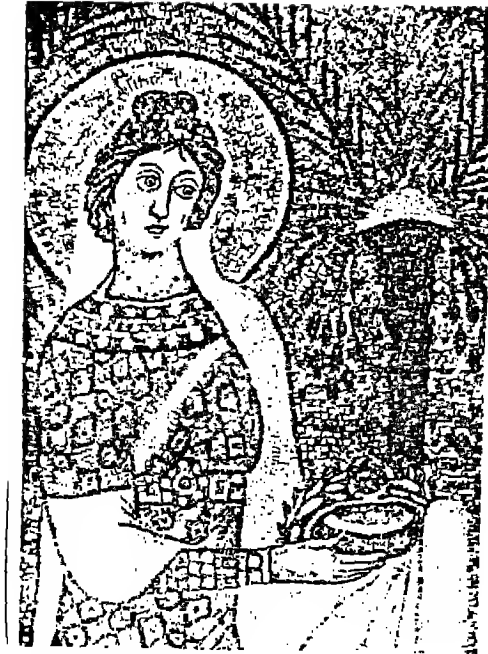


(شكل ٣٧٠)

زخارف موزايك من كنيسة سان سابات أبوليناري

(شكل ٣٧١)



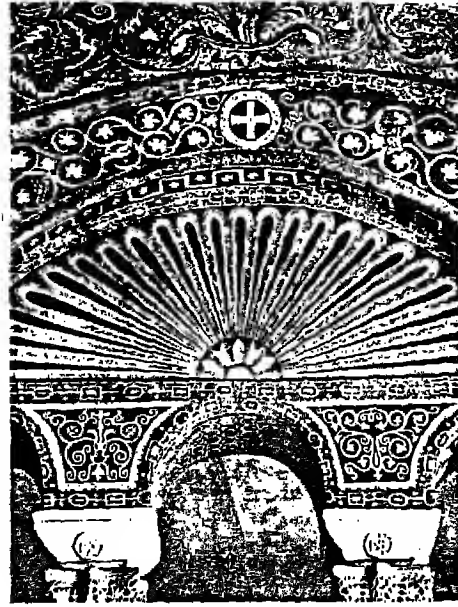


(شكل ٣٧٢)

زخارف موزايك من كنيسة سان سانت أبولليناري

(شكل ٣٧٣)

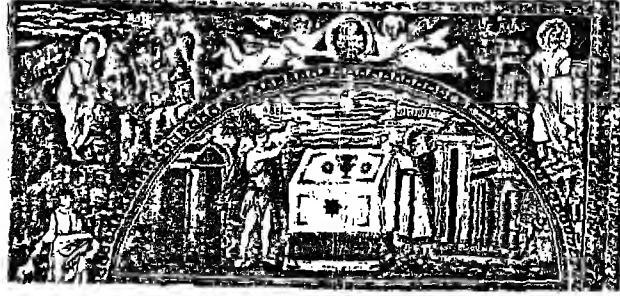




(شكل ٣٧٤)

(شكل ٣٧٥) رخارف الموزايك في كنيسة سان فيتالي

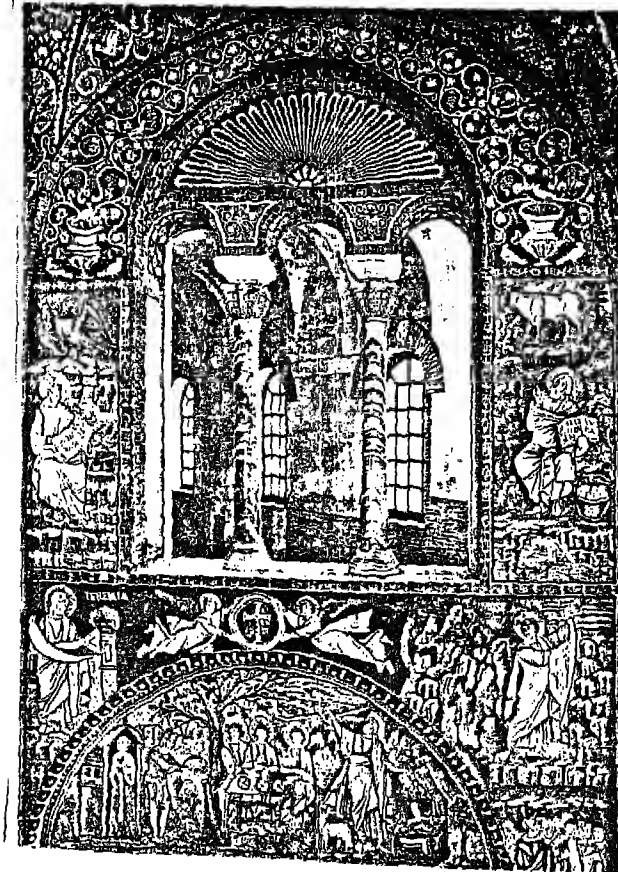




(شكل ٣٧٦)

زخارف الموزايك في كنيسة سان فيتالي

(شكل ٣٧٧)

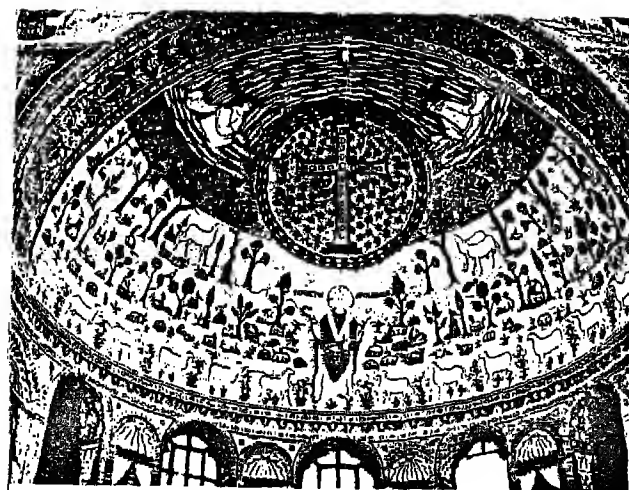




ر (شكل ٣٧٨) موزايك مكسيميان - القرن السادس - سان فيتالي - رافنا

ر (شكل ٣٧٩) موزايك الإمبراطور جستنيان - سان فيتالي - رافنا





(شكل ٣٨١) موزايك سانت أبوللينارى - رافنا

(شكل ٣٨٠) موزايك من سان فيتالى - رافنا





(شكل ٣٨٢)

موزايك من بازيليك إيفارسيتا بفلسطين

(شكل ٣٨٣)

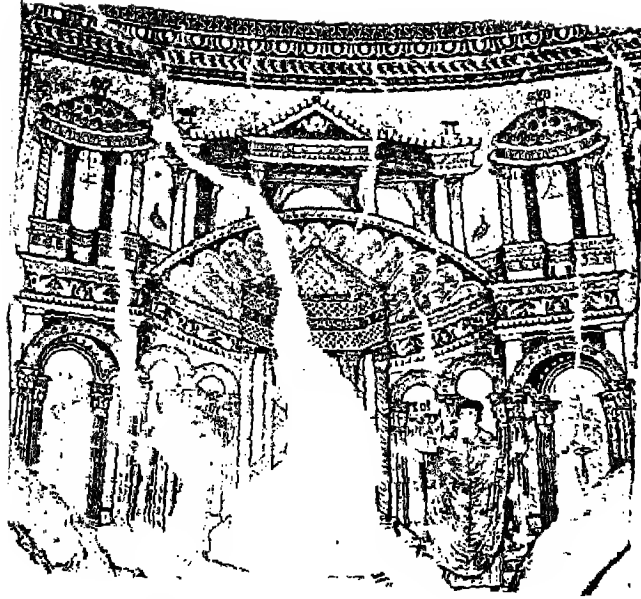




(شكل ٣٨٤) موزايك سانت لورانزو



(شكل ٣٨٥) موزايك سان فيتوري - ميلانو



(شكل ٣٨٦) كنيسة سان جورج - سالونيك

(شكل ٣٨٧) هوسس دلوود - موزايك للنبي حزقيال - سالونيك





(شكل ٣٨٨)

زخارف موزايك من كنيسة ديمتريوس - سالونيك

(شكل ٣٨٩)

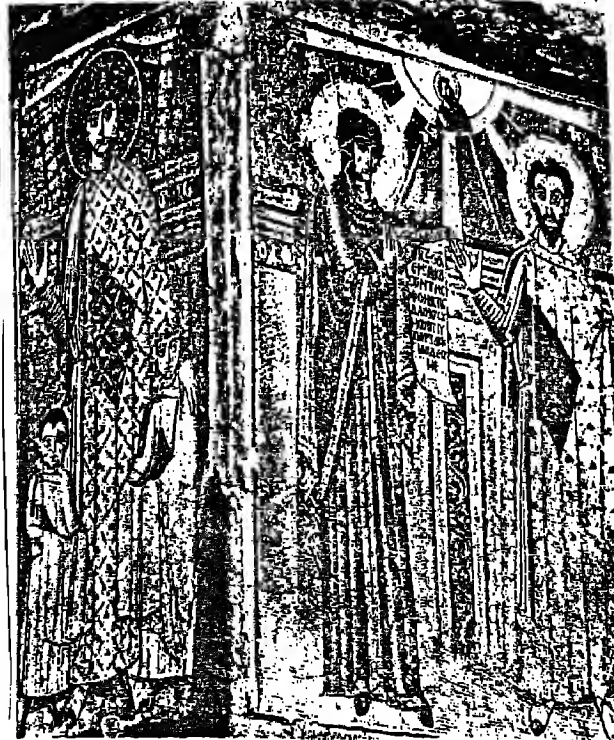




(شكل ٣٩٠)

زخارف جدارية مختلفة من موزايك كنيسة ديمتريوس - سالونيك

(شكل ٣٩١)





(شكل ٣٩٢) فسيفساء التجلي - سانت كاترين بسينا - القرن السادس

(شكل ٣٩٣) موزايك من كنيسة بقبرص





(شكل ٣٩٤) زخارف موزايك المسجد الأموي الكبير - دمشق

(شكل ٣٩٥) زخارف موزايك كنيسة سانت صوفيا - الملاك جبرائيل





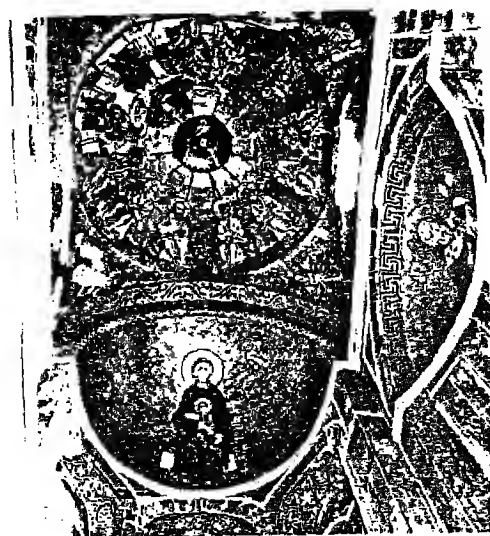
(شكل ٣٩٦) موزايك حادث التجلي - سانت صوفيا - باسطنبول



(شكل ٣٩٧) المسيح على العرش - سانت صوفيا - القرن التاسع



(شكل ٣٩٨) العذراء والطفل المسيح - سانت صوفيا - إستانبول



(شكل ٣٩٩) العذراء والطفل المسيح - هوسيوس لوقا



(شكل ٤٠٠) زخارف جدارية من كنيسة سانت صوفيا - سالونيك

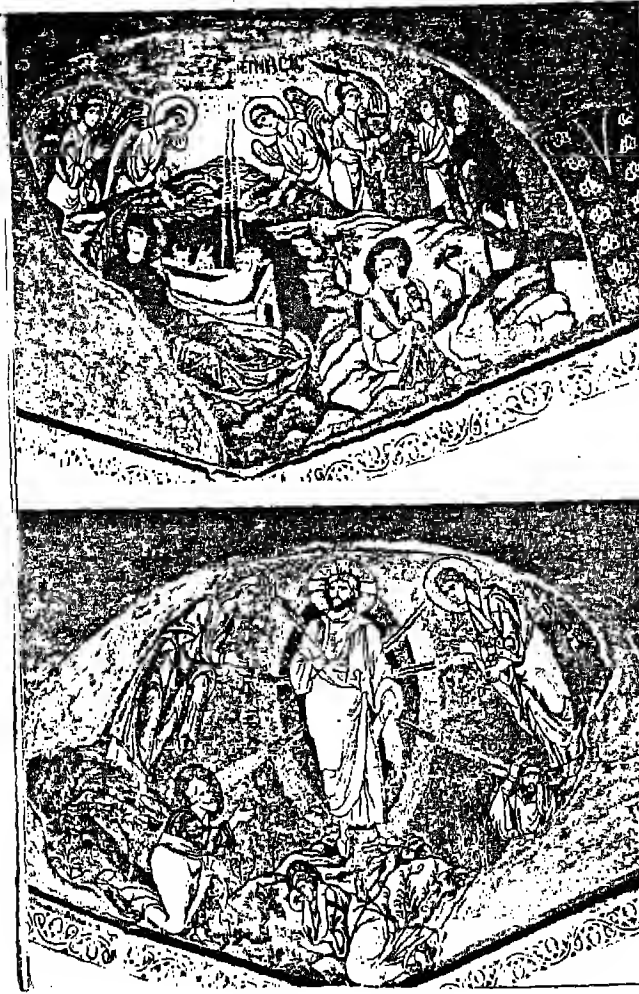




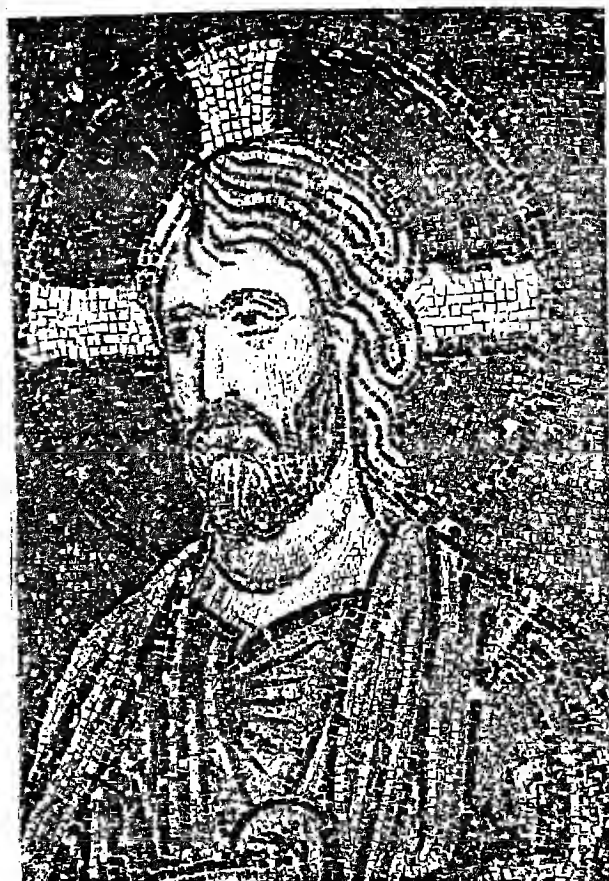
(شكل ٤٠١) العذراء والمسيح الطفل في هوسيوس لوقا

(شكل ٤٠٢) المسيح ضابط الكل في دافني بالقرب من أثينا





(شكل ١٠٣) موزايك من دافني تمثل السيد المسيح



(شكل ٤٠٣) زخارف جدارية لموزايك من دافني



(شكل ١.٤) العزراء - سينتيا من كوس

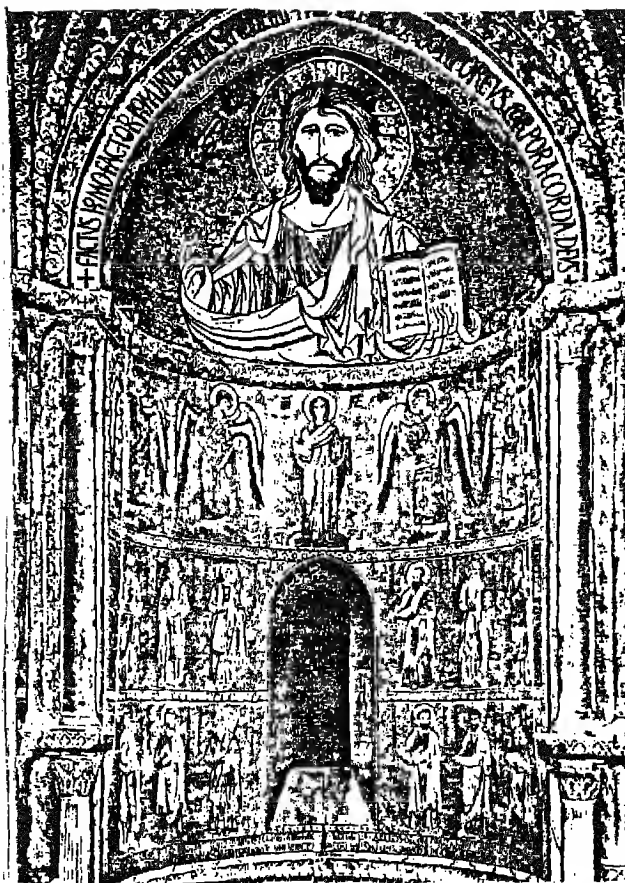


(شكل ٤٠٥)

(شكل ٤٠٦)

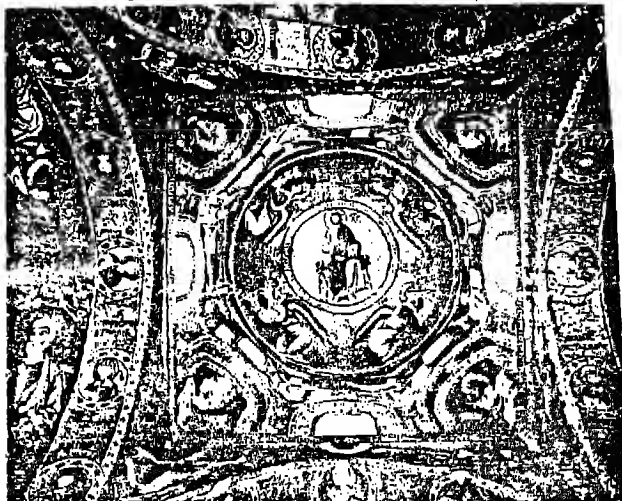


موزايك سانت صوفيا في كييف بروسيا



(شكل ٤٠٧) موزايك الحنية الرئيسية في كنيسة كيفالو

(شكل ٤٠٨) موزايك قبة كنيسة سانت ماريا في أمبرجيو





(شكل ٤٠٩)
زخارف جدارية من سانت صوفيا في مارتورانا

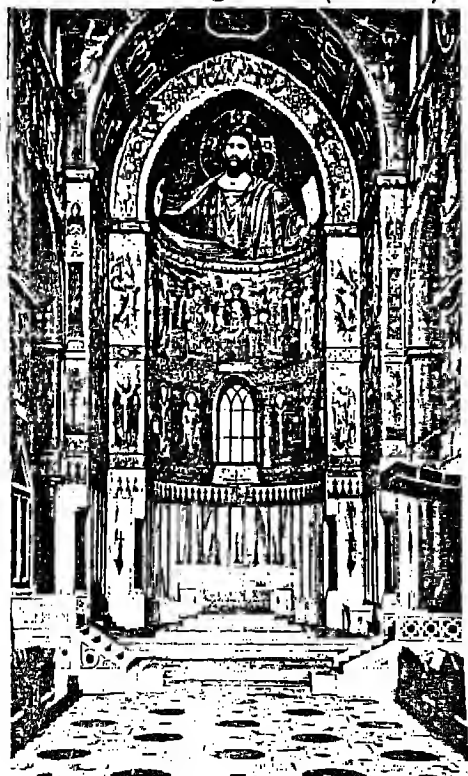


(شكل ٤١٠)



(شكل ٤١١) بازيليك البلاتين (القاعة الملكية) بالرمو

(شكل ٤١٢) موزايك في حنية مونريال





(شكل ٤١٣) زخارف موزايك من بالرمو

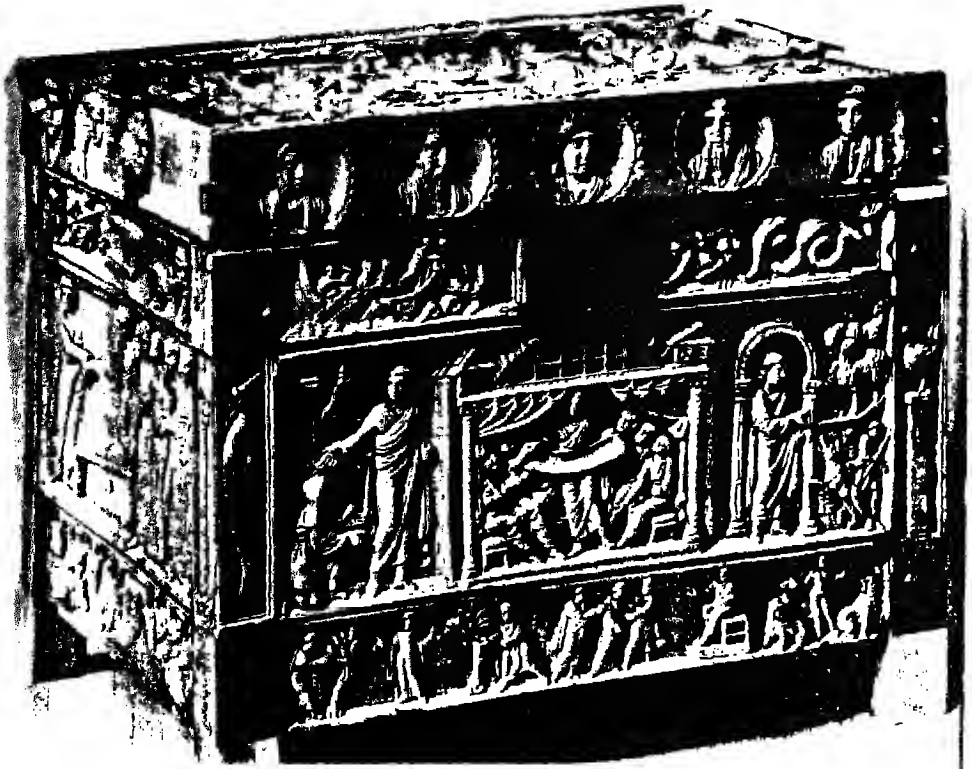
كنيسة القديس سان ماركوس - فينيسيا - موزايك الملائكة



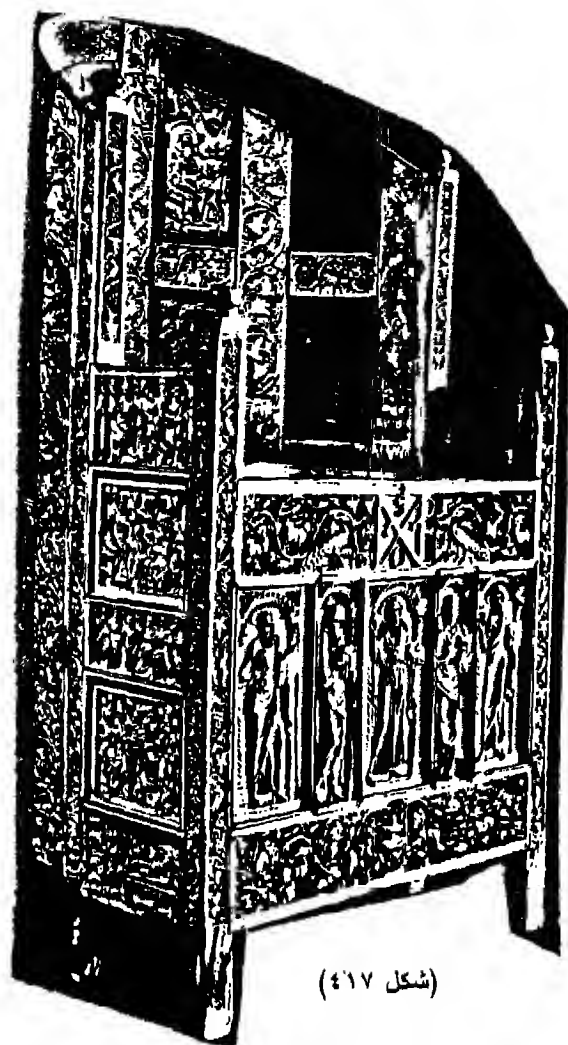
(شكل ٤١٤)



(شكل ٤١٥) لوحة عاجية ترجع للقرن الخامس، تمثل نيكوماخي وسيمماخي



(شكل ٤١٦) صندوق من العاج يرجع للقرن الرابع



(شكل ٤١٧)

عرش من العاج للأسقف مكسيميانوس - بداية القرن السادس



(شكل ٤١٨) قطعة عاجية من رافينا - بداية القرن السادس



(شكل ٤١٩) غلاف كتاب من العاج في المكتبة الوطنية بباريس



(شكل ٤٢٠) قطعة من العاج في المتحف القومي بـالفيـنا



(شكل ٤٢١) قطعة عاجية من كاتدرائية ميلانو - القرن التاسع



(شكل ٤٢٢)

صندوق من العاج بالمتحف البريطاني يمثل قصة القديس ميخائيل



(شكل ٤٢٣)

قطعة من العاج في باريس تمثل القديس بولس من سوريا



(شكل ٤٢٤) لوحة عاجية في ميونخ - القرن الخامس



(شكل ٤٢٥)

لوحة عاجية في برلين تمثل السيد المسيح بين القديس بطرس وبولس



(شكل ٤٢٦) جزء من صندوق عاج يمثل القنصل الأعظم - القرن السادس



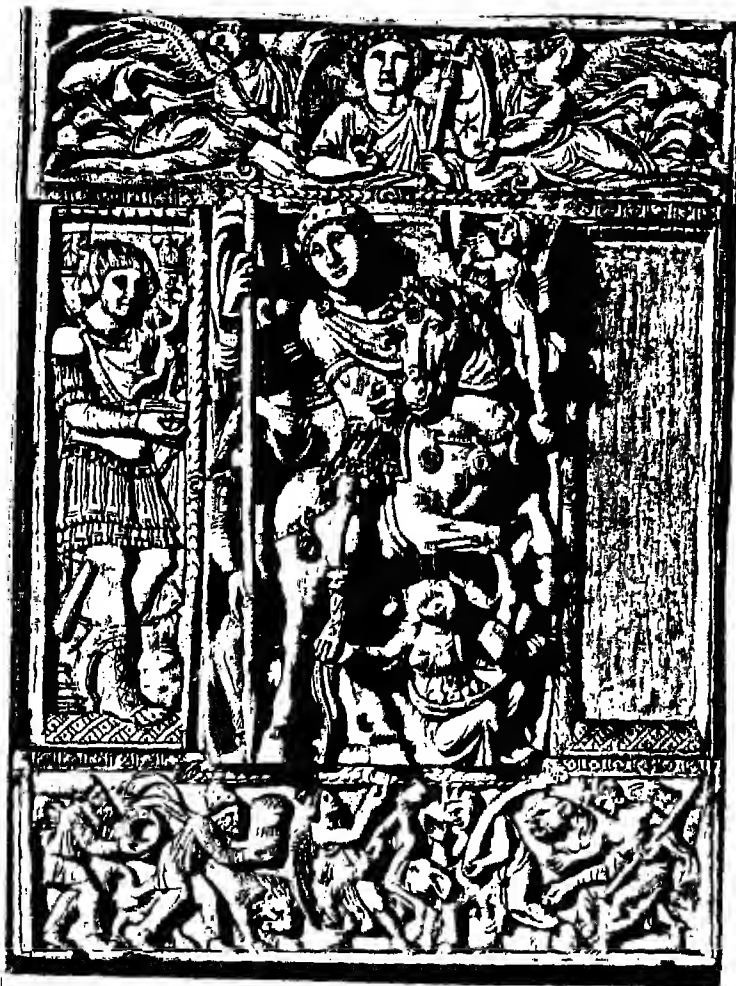
16 Museo Nazionale del Bargello, Florence. Ivory.

(شكل ٢٧) قطعة عاج في فلورنسا تصور أريادنا - القرن الخامس



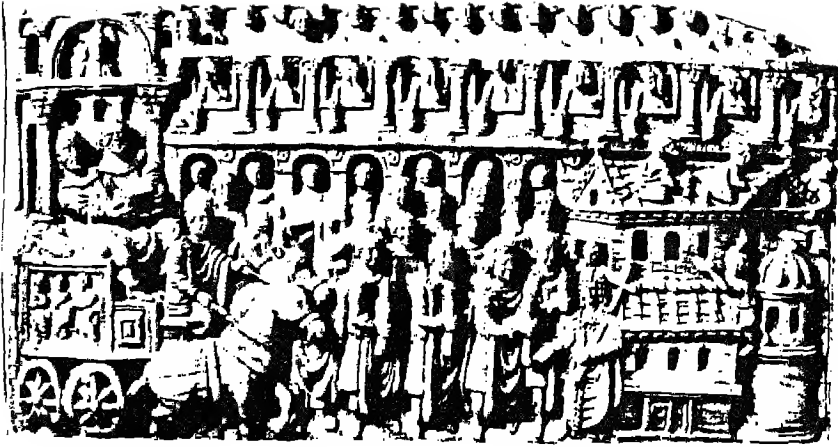
(شكل ٤٢٨)

قطعة عاج في المتحف البريطاني تمثل الملاك ميخائيل - القرن السادس



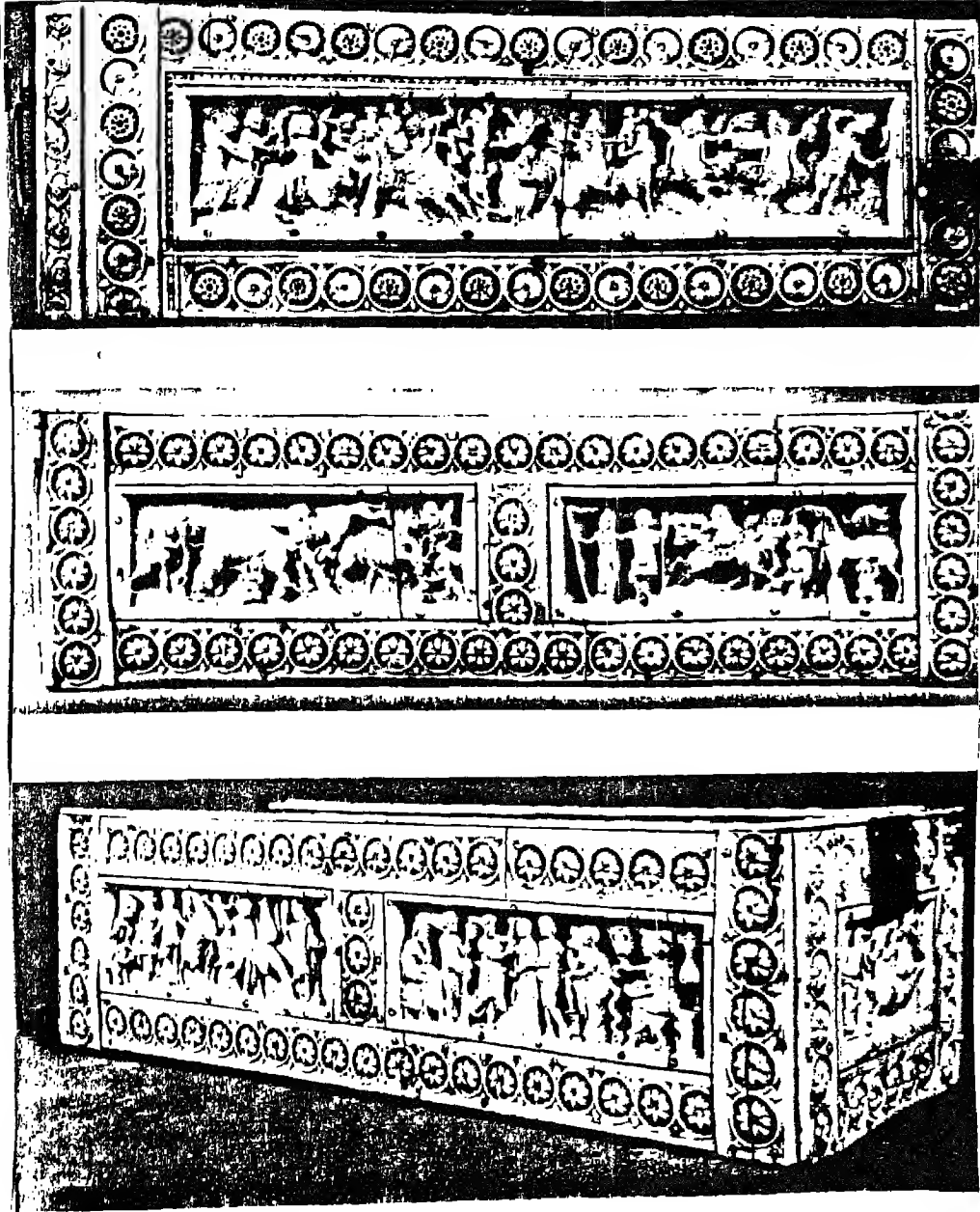
397 Louvre, Paris. Wing of ivory diptych. Barberini Ivory. c. 500

(شكل ٤٢٩) قطعة عاج في متحف اللوفر - حوالي القرن السادس

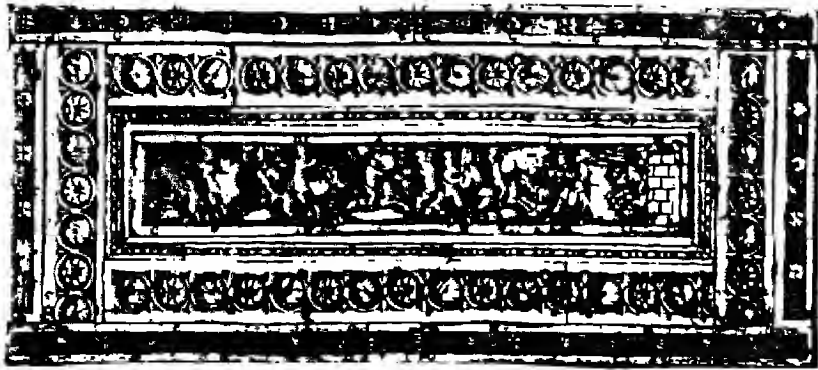


(شكل ٤٣٠)

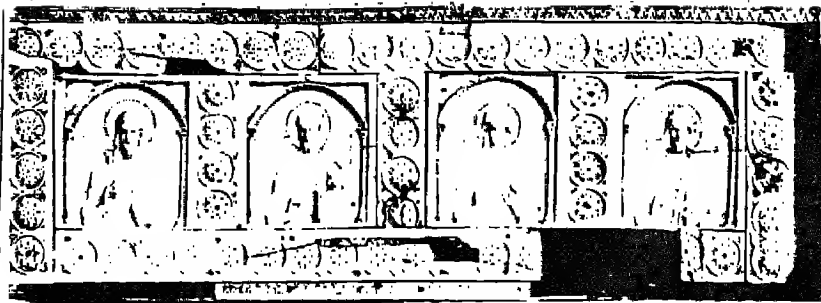
قطعة من العاج في كاتدرائية ترير بألمانيا - القرن السادس



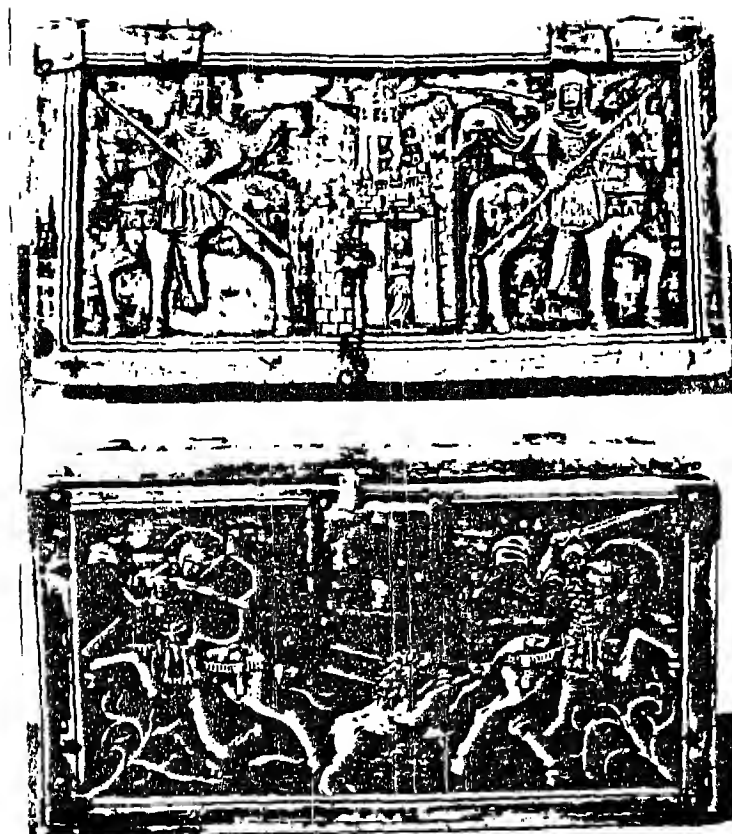
(شكل ٤٣١) صندوق من العاج في متحف فيكتوريا والبرت بلندن - القرن العاشر



(شكل ٤٣٢) صندوق من العاج يمثل مناظر قتال - القرن العاشر



(شكل ٤٣٣) صندوق من العاج من القرن الثاني عشر

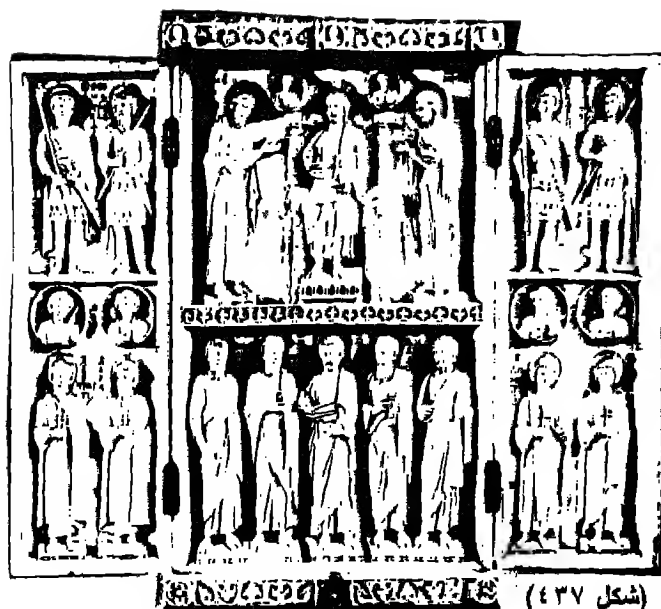


(شكل ٤٣٤) غطاء صندوق من العاج - القرن الحادي عشر



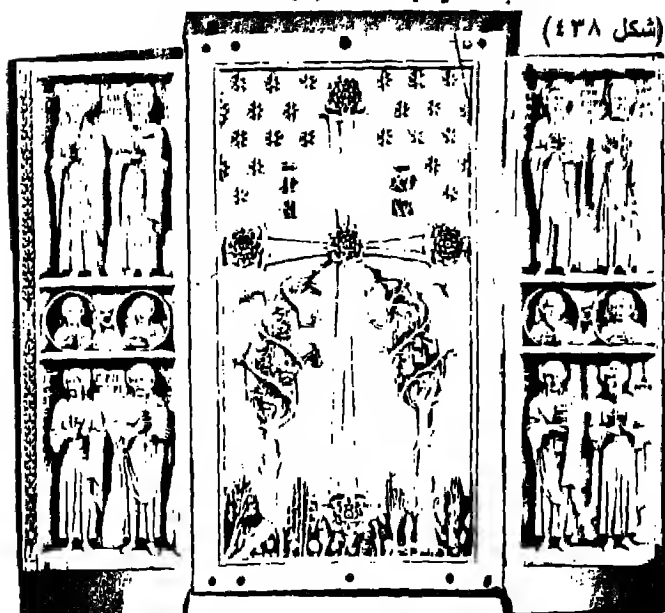
(شكل ٤٣٥) مناظر أسطورية على صندوق من العاج - القرن العاشر
(شكل ٤٣٦)





(شكل ٤٣٧)

عربة ثلاثية بمتحف اللوفر - القرن العاشر



(شكل ٤٣٨)



(شكل ٤٣٩) لوحة عاجية في موسكو - القرن العاشر



(شكل ٤٤٠)

لوحة عاجية تمثل تتويج الإمبراطور رومانوس وزوجته -

- القرن العاشر



(شكل ٤٤١)

لوحة عابدية تمثل السيد المسيح - القرن التاسع



(شكل ٤٤٣) لوحة عاجية في إكسلفورد - القرن العاشر



(شكل ٤٤٢) لوحة عاجية من غلبة في أثينا - القرن العاشر



(شكل ١١١) لوحة عابجة في متحف فيكتوريا والبرت - القرن الحادى عشر



(شكل ٤٤٥) لوحة عابية في متحف ليفربول - القرن الحادي عشر



(شكل ٤٤٦) الجزء الأوسط من عتبة ثلاثية - القرن الحادي عشر



(شكل ٤٤٧) لوحة عاجية في متحف فيكتوريا والبرت - القرن العاشر



(شكل ٤٤٨) لوحة عاجية تمثل مناظر من العهد الجديد - القرن الثاني عشر



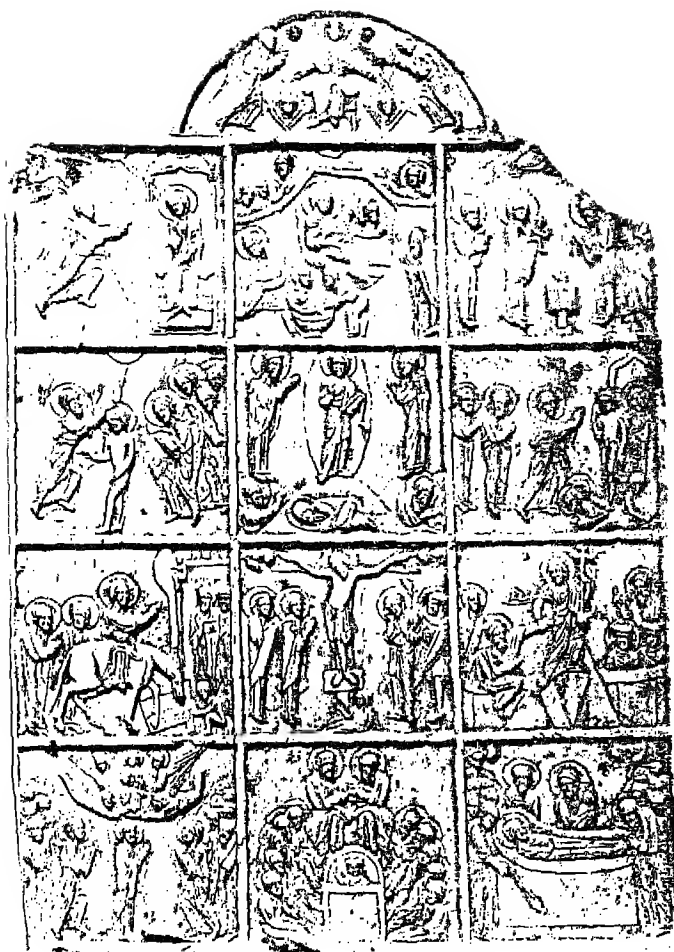
لوحة عاجية في برلين تمثل الأربعين شهيد - القرن الثاني عشر



لوحة عاجية في برلين تمثل الأربعين شهيد - القرن الثاني عشر



(شكل ٤٥١) لوحة من حجر السبستيت - القرن الحادي عشر



(شكل ٤٥٢) لوحة من حجر السيستين - القرن الثاني عشر

رقم الإيداع بدار الكتب

٢٠٠٢ / ٤٤٦٧



Biblioteca Alexandrina



0326667